




الفتن العريية الاسلامية فى مصر

تأليف

د. عاصم محمد رزق

مكتبة مابولى



الفنون العربية الإسلامية في مصر

مع إقرارنا بوحدة التعبير في الفنون العربية الإسلامية ، فإن هذا الإقرار لا ينفي بطبيعة الحال وجود اختلافات فنية إقليمية بين التحف العربية الإسلامية ، فقد طورت مصر مثلاً في منتصف القرن (٦هـ/١٢م) أسلوباً مميزاً في تقسيم الزخارف الهندسية إلى وحدات اتخذت في أول الأمر أشكالاً نجمية بسيطة ثم تطورت في العصر المملوكي إلى ما عرف بوحدة الطبق النجمي بكل ما فيه من أشكال فنية معقدة ، وانتقل هذا الأسلوب بعد ذلك إلى الشمال الأفريقي وإلى الأندلس ثم إلى الأناضول والأقاليم الأوروبية من تركيا ، أما في شرق العالم الإسلامي وخاصة في إيران والهند فإننا لا نجد سوى نماذج قليلة من هذه الأشكال النجمية ، كذلك فقد طورت إيران أشكالاً من التوريقات الإنسيابية أو أشكالاً زهرية على هيئة غصون الشجر غطت بها صفحات المخطوطات والأبواب وجوانب المنابر وغيرها من التحف الفنية التي صنعتها .

ليس هذا فقط بل إن ازدهار صناعة الفخار - التي تمثل حقلاً من أهم حقول الفنون العربية الإسلامية مثلاً - لم يحدث في العالمين العربي والإسلامي في وقت واحد ، يدل على ذلك أن ازدهارها في العراق كان قم تم في القرن (٣هـ/٩م) ، وأن ازدهارها في شرق إيران وبلاد ما وراء النهر كان قم تم في القرن (٤هـ/١٠م) ، بينما كان ازدهارها في مصر خلال القرنين (٦-٧هـ/١٢-١٣م) ، أما في الأندلس فلم يتم هذا الازدهار إلا في القرنين (٨-٩هـ/١٤-١٥م) كما أنه لم يتم في تركيا إلا خلال القرن (١٠هـ/١٦م) .

من مقدمة المؤلف

MADBULI BOOKSHOP

مكتبة مدبولي

6 Talat Harb SQ. Tel.: 5756421

٦ ميدان طلعت حرب - القاهرة - ت : ٥٧٥٦٤٢١

الفنون العربية
الإسلامية في مصر

الكتاب : الفنون العربية الإسلامية في مصر
الكاتب : د. عاصم محمد رزق
الطبعة : الأولى عام ٢٠٠٦
الناشر : مكتبة مدبولي ٦ ميدان طلعت حرب - القاهرة
تليفون : ٥٧٥٦٤٢١ - فاكس : ٥٧٥٢٨٥٤
البريد الإلكتروني : www.madboulybooks.com
Info@madboulybooks.com
الجمع والتنفيذ : دار جهاد - ٢٦ ش إسماعيل أباطة - لاطوغلي
تليفون : ٧٩٦٤٧٨٣
رقم الإيداع : ٢٠٠٥ / ١٥٨٥٥
الترقيم الدولي : ISBN 977-208-567-4

الفنون العربية الإسلامية في مصر

تأليف

د. عاصم محمد رزق

الناشر

مكتبة مدبولي

٢٠٠٦ - ٢٠٠٧

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ
وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ
الدُّنْيَا خَالِصَةٌ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَذَلِكَ نَفْصِلُ الْآيَاتِ
لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾

صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ

[الأعراف: ٣٢]

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة عامة عن الفنون العربية الإسلامية	١٥
١- التسمية	١٧
٢- التاريخ	٢٠
٣- بداية التكوين	٢٣
٤- الخصائص العامة	٢٧
٥- عناصر الزخرفة	٣٥
الباب الأول	
فنون الفخار والخزف	٤٣
الفصل الأول: مقدمة في فنون الفخار والخزف تشتمل على:	٤٥
١ - أهمية دراسة الفخار والخزف	٤٧
٢ - العرب وصناعة الفخار والخزف	٤٨
٣ - مراحل صناعة الآنية الفخارية والخزفية	٥٠
٤ - بعض فناني هذه الصناعة وبعض مراكز صناعتها	٥١
الفصل الثاني: أنواع الفخار والخزف الإسلامي	٥٣
١ - الخزف ذو الزخارف المحروزة	٥٦
٢ - الخزف ذو الزخارف المحفورة	٥٧
٣ - الخزف ذو الزخارف البارزة	٥٩
٤ - الخزف ذو البريق المعدني	٦١
٥ - الخزف تقليد البيزنطي والصيني	٦٣
٦ - البلاطات القاشانية والفسيفساء الخزفية	٦٥
٧- الفخار المطلي بالمينا	٦٧

٦٨ ٨ - الصناعات الفخارية الشعبية
٧٩	الفصل الثالث: الخزف المصري الإسلامي عبر العصور
	١ - الخزف المصري الإسلامي في العصرين الأموي والعباسي (ق
٨١ ٢-٤هـ / ٨ - ١٠م)
	٢ - الخزف المصري الإسلامي في العصرين الفاطمي والأيوبي
٩١ (ق ٤-٧هـ / ١٠-١٣م)
	٣ - الخزف المصري الإسلامي في العصرين المملوكي والعثماني
٩٦ (ق ٧-١٢هـ / ١٣-١٨م)
	الباب الثاني
١٠٣ فتون الزجاج والبللور
١٠٧ الفصل الأول: مقدمة في فتون الزجاج والبللور
١١٥ الفصل الثاني: الزجاج والبللور المصري الإسلامي عبر العصور
	١ - الزجاج المصري الإسلامي في العصرين الأموي والعباسي
١١٧ (ق ١-٣هـ / ٧-٩م)
	٢ - الزجاج والبللور المصري الإسلامي في العصرين الفاطمي
١١٩ والأيوبي (ق ٤-٧هـ / ١٠-١٣م)
	٣ - الزجاج والبللور المصري الإسلامي في العصرين المملوكي
١٢٥ والعثماني (ق ٧-١٢هـ / ١٣-١٨م)
١٣٥ الفصل الثالث: طرق زخرفة التحف الزجاجية الإسلامية
١٣٧ ١ - طريقة الأسلاك الحلزونية البارزة
١٣٧ ٢ - طريقة خلايا النحل
١٣٨ ٣ - طريقة الزخرفة المختومة
١٣٨ ٤ - طريقة الزخرفة بالمنقاش
١٣٨ ٥ - طريقة الأقراص والأسلاك المضافة المضغوطة
١٣٨ ٦ - طريقة الزخرفة المضافة بالمشط

- ٧ - طريقة الزخرفة المحفورة باليد أو بالدولاب (العجلة) ١٣٩
- ٨ - طريقة الزخرفة المحزوزة ١٣٩
- ٩ - طريقة التمويه بالمينا ١٤٠

الباب الثالث

- ١٤١ فنون المعادن والحلى
- ١٤٥ **الفصل الأول : مقدمة في فنون المعادن والحلى**
- ١٥١ **الفصل الثاني : فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية عبر العصور**
- ١ - فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية في العصرين الأموي
والعباسي (ق ١-٣هـ / ٧-٩م) ١٥٣
- ٢ - فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية في العصرين الفاطمي
والأيوبي (ق ٤-٧هـ / ١٠-١٣م) ١٥٨
- ٣ - فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية في العصرين المملوكي
والعثماني (ق ٧-١٢هـ / ١٣-١٨م) ١٦٤
- ١٨٣ **الفصل الثالث : طرق صناعة وزخرفة التحف المعدنية الإسلامية**
- ١ - طريقة الطرق ١٨٥
- ٢ - طريقة الصب في قوالب ١٨٦
- ٣ - طريقة الحفر والحز ١٨٦
- ٤ - طريقة التثقيب أو التخريم ١٨٦
- ٥ - طريقة التكفيت أو التطبيق ١٨٦
- ٦ - طريقة التمويه بالمينا ١٨٨
- ٧ - طريقة الترصيع ١٨٨
- ٨ - طريقة التصفيح ١٨٨
- ٩ - طريقة الحدادة والخراطة ١٨٩

الباب الرابع

- ١٩١ فنون الخشب والعظم والعاج

الفصل الأول: مقدمة في فنون الخشب والعظم والعاج ١٩٥

الفصل الثاني: فنون الخشب والعظم والعاج المصرية الإسلامية عبر العصور ٢٠٣

١ - فنون الخشب والعظم والعاج في العصرين الأموي والعباسي

..... (ق ١-٣هـ / ٧-٩م) ٢٠٥

٢ - فنون الخشب والعظم والعاج في العصرين الفاطمي والأيوبي

..... (ق ٤-٧هـ / ١٠-١٣م) ٢١٧

٣ - فنون الخشب والعظم والعاج في العصرين المملوكي والعثماني

..... (ق ٧-١٢هـ / ١٣-١٨م) ٢٣٠

الفصل الثالث: طرق زخرفة الخشب والعظم والعاج الإسلامي ٢٣٩

١ - طريقة التطعيم ٢٤١

٢ - طريقة التجميع والتعشيق ٢٤١

٣ - طريقة الترصيع ٢٤٢

٤ - طريقة الصبغ ٢٤٣

٥ - طريقة الحز والحفر ٢٤٣

٦ - طريقة الخراط ٢٤٤

٧ - طريقة التخريم ٢٤٤

الباب الخامس

فنون النسيج والسجاد ٢٤٥

الفصل الأول: مقدمة في فنون النسيج والسجاد ٢٤٩

الفصل الثاني: فنون النسيج والسجاد المصري الإسلامي عبر العصور ٢٦٣

١ - فنون النسيج والسجاد المصري الإسلامي في العصرين العباسي

والطولوني (ق ٢-٤هـ / ٨-١٠م) ٢٦٥

٢ - فنون النسيج والسجاد المصري الإسلامي في العصرين الفاطمي

والأيوبي (ق ٤-٧هـ / ١٠-١٣م) ٢٧١

٣ - فنون النسيج والسجاد المصري الإسلامي في العصرين المملوكي

والعثماني (ق ٧-١٢هـ / ١٣-١٨م) ٢٨٠

الفصل الثالث: خامات النسيج المصرى الإسلامى وطرق نسجه وزخرفته

- ٢٩٣ ومواد صباغته
- ٢٩٥ ١ - المواد الخام
- ٢٩٧ ٢ - طرق النسيج والزخرفة
- ٢٩٨ ١ / ٢ - طريقة القباطى ذات الزخرفة المنسوجة
- ٣٠٠ ٢ / ٢ - المنسوجات السادة ذات اللحامات غير الممتدة
- ٣٠١ ٣ / ٢ - المنسوجات الوبرية
- ٣٠٣ ٤ / ٢ - المنسوجات ذات اللحمة الزائدة أو المضافة
- ٣٠٣ ٥ / ٢ - المنسوجات المبطنة من اللحمة
- ٣٠٣ ٦ / ٢ - المنسوجات اليدوية ذات اللحامات غير الممتدة
- ٣٠٤ ٧ / ٢ - المنسوجات الشبيكة
- ٣٠٤ ٨ / ٢ - المنسوجات ذات الزخارف المطرزة
- ٣٠٥ ٩ / ٢ - المنسوجات ذات الزخارف المرسومة والمطبوعة
- ٣٠٦ ٣ - مواد الصباغة

الباب السادس

- ٣٠٩ فنون العمارة

الفصل الأول: فنون العمارة المصرية الإسلامية المبكرة منذ الفتح العربى حتى

- ٣١٣ نهاية العصر الفاطمى (٢١-٥٦٧هـ / ٦٤١-١١٧١م)
- ١ - فنون العمارة المصرية الإسلامية قبل العصر الطولونى (٢٠ -
- ٣١٥ ٢٥٤هـ / ٦٤٠ - ٨٦٨م)
- ٣١٥ ١ / ١ - منازل القسطنطينية
- ٣١٧ ٢ / ١ - جامع عمرو بن العاص
- ٣١٨ ٣ / ١ - مقياس النيل بالروضة
- ٢ - فنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصرين الطولونى
- ٣٢٠ والإخشيدى (٢٥٤ - ٣٥٨هـ / ٨٦٨ - ٩٦٩م)

٣٢٠	١ / ٢ - فنون العمارة المصرية الإسلامية في العصر الطولوني (٢٥٤ - ٢٩٢ هـ / ٨٦٨ - ٩٠٤ م)
	٢ / ١ - جامع ابن طولون (٢٦٣ - ٢٦٥ هـ / ٨٧٦ - ٨٧٨ م)
٣٢٢	٢ / ٢ - فنون العمارة الإسلامية في عصر الإخشيديين (٣٢٤ - ٣٥٨ هـ / ٩٣٥ - ٩٦٩ م)
٣٢٦	٣ - فنون العمارة المصرية الإسلامية في العصر الفاطمي (٣٥٨ - ٥٦٧ هـ / ٩٦٩ - ١١٧١ م)
٣٢٩	١ / ٣ - الخصائص العامة للعمارة الفاطمية
٣٢٩	٢ / ٣ - خصائص التخطيط في العمارة الفاطمية
٣٣٥	٣ / ٣ - خصائص العناصر الإنشائية للعمارة الفاطمية
٣٤٣	٤ / ٣ - خصائص الزخرفة في العمارة الفاطمية
	الفصل الثاني: فنون العمارة المصرية الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي (٥٦٧ - ٩٢٣ هـ / ١١٧١ - ١٥١٧ م)
٣٥١	١ - فنون العمارة المصرية الإسلامية في العصر الأيوبي (٥٦٧ - ٦٤٨ هـ / ١١٧١ - ١٢٥٠ م)
٣٥٣	١ / ١ - المنحوتات الحجرية والآجرية
٣٥٤	٢ / ١ - العناية بالواجهات
٣٥٥	٣ / ١ - تطور المآذن وزخارفها
٣٥٧	٤ / ١ - تطور الصنج المشقة والشرافات
٣٥٧	٥ / ١ - تطور الزخرفة الجصية
٣٥٧	٦ / ١ - كسوة المحاريب بالرخام والفسيفساء
٣٥٩	٧ / ١ - الكتابات النسخية
	٢ - فنون العمارة المصرية الإسلامية في العصر المملوكي (٦٤٨ - ٩٢٣ هـ / ١٢٥٠ - ١٥١٧ م)
٣٦١	

٣٦٢ ١ / ٢- العناصر الخارجية
٣٦٢ ١ / ٢- ١- الواجهات
٣٦٤ ١ / ٢- ٢- المداخل
٣٦٥ ١ / ٢- ٣- المآذن
٣٧١ ١ / ٢- ٤- القباب
٣٧٢ ١ / ٢- ٥- مواد البناء والزخرفة
٣٧٤ ٢ / ٢- العناصر الداخلية
٣٧٤ ٢ / ٢- ١- الصنج المعشقة
٣٧٥ ٢ / ٢- ٢- المقرنصات
٣٧٧ ٢ / ٢- ٣- الشرافات
٣٧٩ ٢ / ٢- ٤- الأعمدة والدعائم والكوابيل
٣٨١ ٢ / ٢- ٥- العقود والقناطر
٣٨٢ ٢ / ٢- ٦- السقوف الخشبية المسطحة والشخاشيخ
٣٨٥ ٢ / ٢- ٧- المحاريب المجوفة
٣٨٥ ٢ / ٢- ٨- المنابر
٣٨٨ ٢ / ٢- ٩- دكك المبلغين وكراسى المصاحف
٣٩٠ ٢ / ٢- ١٠- أحجية الفتحات والمقاصير
٣٩٢ ٢ / ٣- العناصر الزخرفية
٣٩٢ ٢ / ٣- ١- الزخارف النباتية
٣٩٣ ٢ / ٣- ٢- الزخارف الهندسية
٣٩٤ ٢ / ٣- ٣- الزخارف الكتابية
٣٩٧ ٢ / ٣- ٤- الزخارف الرخامية
٤٠٠ ٢ / ٣- ٥- الزخارف الفسيفسائية

الفصل الثالث: فنون العمارة المصرية الإسلامية في العصرين العثماني

٤٠١ والعلوى: (٩٢٣-١٣٧٢هـ/١٥١٧-١٩٥٢م)
-----	----------------------------------------

- ١ - فنون العمارة المصرية الإسلامية في العصر العثماني ٤٠٣
- (ق ١٠-١٣هـ / ١٦-١٩م) ٤٠٤
- ١ / ١ - العمارة العثمانية الدينية ٤٠٨
- ١ / ٢ - العمارة العثمانية المدنية ٤١٠
- ١ / ٣ - الأسبلة والكتاتيب ٤١٠
- ١ / ٤ - المآذن والقباب ٤١٣
- ١ / ٥ - الوكالات والخانات والتكايا ٤١٥
- ١ / ٦ - العناصر الزخرفية والمعمارية ٤١٥
- ١ / ٧ - الخصائص العامة لفنون العمارة العثمانية ٤١٧
- ٢ - فنون العمارة المصرية الإسلامية في عصر محمد علي ٤١٧
- (١٢٢٠-١٣٧٢هـ / ١٨٠٥-١٩٥٢م) ٤١٧
- ٢ / ١ - المميزات الفنية لعمائر عصر محمد علي ٤١٨
- ٢ / ٢ - العناصر الزخرفية المعمارية الجديدة ٤١٨
- ٢ / ٣ - الأسبلة والقصور ٤١٩
- ٢ / ٤ - المساجد ٤٢٣
- ٣ - هوامش النص ٤٥٥
- ٤ - مصادر ومراجع الكتاب ٤٧٣
- ٥ - فهرس الأشكال ٤٧٣

مقدمة عامة

عن الفنون العربية الإسلامية

عن الفنون العربية الإسلامية

ينحصر الحديث عن الفنون العربية الإسلامية في هذه المقدمة العامة في خمس نقاط رئيسية هي التسمية، والتاريخ، وبداية التكوين، والخصائص العامة، وعناصر الزخرفة.

أولا التسمية:

إذا جاز لنا أن نتكلم في هذه النقطة عن تاريخ الحضارة العربية الإسلامية التي أفرزت هذه الفنون، فإننا لابد أن نعرف أولا ما هو الوطن الذي نشأت فيه هذه الحضارة، والجواب على ذلك أن هذا الوطن يمتد من المحيط الأطلسي غربا، إلى الخليج العربي شرقا، إلى هضاب الأناضول وأرمينيا شمالا، إلى أواسط أفريقية والمحيط الهندي جنوبا، وتسكن هذه المناطق أمم عريقة ذات حضارات بدأت في بعضها قبل الإسلام بقرون طويلة تمتد إلى فجر التاريخ، وهذا يدفعنا إلى البحث عن الأصل التاريخي للعرب لنعرف - من ثم - الأصل التاريخي لفنون العربية، لأن وقوفنا على هذا الأصل هو في الحقيقة وقوف على أصل الحضارة العربية وفنونها الثابتة والمنقولة على حد سواء، ومن المعروف أن الجزيرة العربية كانت في عصور ما قبل الميلاد - كما يقول بروكلمان ومايرز وشيرنكر وقلبي وغيرهم - موطنًا لأقوام هم أسلاف العرب من الشعوب السامية، لأن كلمة عربي لم تكن معروفة حينذاك، ونتيجة لهذه الحقيقة التاريخية فإنه يكن القول - في ثقة واطمئنان - أن العرب هم أصل من بقى في هذه المنطقة من الساميين، ولا تزال لهجاتهم العديدة تحافظ على طابعها السامي القديم^(١).

ومن هذا المنطلق لم يعد غريبا أن يطلق البعض على فنون هذه الأمة الفنون العربية، بعد أن كان مؤرخو الفنون من المستشرقين يفضلون تسميتها بالفنون الإسلامية للدلالة على الفنون التي ظهرت وانتشرت بعد ظهور الإسلام وانتشاره كآخر وليد في فنون العالم القديم، وحجة هؤلاء البعض أن الصفة العربية لا بد وأن تستعمل للدلالة على الفن الذي مازالت آثاره قائمة في البلاد العربية منذ ظهور الإسلام فيها وحتى اليوم، لأن الثقافة العربية

سابقة على الإسلام رغم أن فضل هذا الإسلام على انتشار اللغة العربية والفن العربى - عبر العالم الإسلامى حاملا معه مفهوما خاصا وشخصية متميزة - لا يمكن إنكاره.

والحقيقة أن تحديد هوية الفن الذى ظهر على الأرض العربية لانتزال محاطة بكثير من الجدل والنقاش، ويرجع ذلك بالطبع إلى اعتقاد البعض بأن هذا الفن قد ارتبط أساسا بمفاهيم الإسلام وأغراضه، وأنه فى نظر هذا البعض مدين لدولة الإسلام التى انتشرت على أرض غير عربية أكثر من أن يكون مدينا لتراث عربى أصيل، وقد نادى بهذا رأى غير واحد ممن كتبوا فى تاريخ الفنون والعمارة الإسلامية مثل جورج مارسيه، أوليج جرابار، البرت جاييه وكريزويل، وغيرهم، واعتمد هؤلاء فى رأيهم على أن الفن العربى هو وريث الفنون والعمارة الساسانية التى كانت سائدة فى إيران والعراق، وورث الفنون والعمارة البيزنطية التى كانت سائدة فى مصر والشام، يؤيد ذلك ما ذكره جورج مارسيه فى كتابه الفن الإسلامى حين قال بأن شخصية الفن الإسلامى ليست موضع جدل، إلا أنه - وهو آخر وليد فى فنون العالم القديم - لا بد وأن يكون مدينا للفنون التى سبقته بالكثير، ولما كانت آسيا الصغرى هى مهد الفنون التى شهدت ازدهار أكثر الحضارات البشرية أهمية فى التاريخ، فقد جنى الفن الإسلامى كثيرا من تراثها، ولكنه اختار من هذا التراث ما شاء له أن يختار، وتمثل منه ما احتفظ به من عناصر، ثم أعطى لهذه العناصر المتقبسة طابعه الخاص الذى منحها وجهها جديدا لا يمكن به التعرف على أصولها القديمة^(٢).

أما أوليج جرابار فيعلل تسميتها بالفنون الإسلامية بقوله أن هذه التسمية تأخذ مفهوما خارجا عن الإطار الدينى، ذلك أن ثمة فنونا غير إسلامية مارستها على أرض الإسلام أقليات غير مسلمة (بوذية ومسيحية مثلا)، وعلى هذا فإن ما يقصد بتسميته «فن إسلامى» هو غير ما يقصد بتسميته فن بوذى أو فن مسيحى، وبهذا المعنى فإن تسميته «فن إسلامى» تقابل عند جرابار تسمية فن قوطى أو فن باروكى وهكذا^(٣)، ومع ذلك تظل الأسباب العلمية والعملية التى يجب أن يقوم عليها تحديد الهوية العربية لهذا الفن محصورة فى النقاط الثمانى التالية:

١ - أن الفن هو الحضارة وهو الفعالية الإبداعية الراقية التى تدل على مستوى رقى الإنسان وتحضر وسائله فى مجتمع أمة معينة ضمن حدود مكانية وزمنية معينة، وهو فوق هذا وذاك لغة تعبيرية مرتبطة بروح هذه الأمة، فإذا كانت الأمة العربية واضحة بخصائصها

وتاريخها، فإن الفن الذى أفرزته هذه الأمة عبر تاريخها الطويل هو فن عربى لا جدال فيه، ويجب أن يكون هو الآخر واضحا بخصائصه وتاريخه.

٢ - أن ربط هذا الفن بهوية إسلامية يعنى ربطه بالدين الإسلامى ربطا مباشرا وصريحا، ومهما حاول القائلون بهذا الرأى تفسير هذه الإسلامية تفسيراً قومياً فإنهم لا يستطيعون مع ذلك تمييز الفوارق الفنية التى نتجت عن اختلاف المصادر التى أثرت فى تكوين هذا الفن خلال سنى عمره المبكر ولا سيما الفنون البيزنطية فى مصر وبلاد الشام والفنون الساسانية فى إيران وبلاد ما بين النهرين.

٣ - أن الحديث عن فن عربى فى البلاد الإسلامية أمر لا غرابة فيه، إلا أنه يضم إلى جانب عربيته مظاهر إسلامية فى العمارة والفنون التى كان الإسلام سبباً لها، وهنا لا بأس من أن يلتقى الحديث عن الهوية العربية بالحديث عن الهوية الإسلامية.

٤ - أن إضافة النسبة العربية لهذه الفنون تعنى إعطاءها صفة قومية أصولية تحدد أصولها الأولى وتوضح امتدادات هذه الأصول وتأثيراتها، ولا تمنع فى نفس الوقت من توضيح التداخلات والتأثيرات الحضارية الأخرى التى تمثلتها واندمجت فى شخصيتها بعد أن دخلت فى الإسلام أمم أخرى غير عربية.

٥ - أن كلمة «عربى» هى النعت الأفضل لتحديد هوية هذه الفنون القومية، ونحن لا نعنى بهذا مجرد ربطها بالدول العربية الحالية، أو ربطها بالجزيرة العربية قبل الإسلام وبعده، وإنما نعنى ربطها بحضارة عريقة مازلنا نتكشف أبعادها فى أعماق التاريخ حتى اليوم، وهذه الحضارة ذات شخصية موحدة فى لغتها وجغرافيتها.

٦ - لعل أقدم إشارة إلى كلمة «عربى» هى التى وردت فى المدونات الآشورية عام (٨٥٣) ق. م والتى ذكر فيها أن الملك الآشورى شملنصر الثالث هزم جندب أو جندبو العربى، وهى كلمة كانت تعنى فى اللهجات القديمة - مثل الأكادية والعمورية - البدوى أو ساكن البادية^(٤)، وبهذا المعنى أيضاً وردت كلمة «الأعراب» فى القرآن الكريم فى قوله تعالى: ﴿قَالَتِ الْأَعْرَابُ آمَنَّا قُلْ لَمْ تُؤْمِنُوا وَلَكِنْ قُولُوا أَسْلَمْنَا وَلَمَّا يَدْخُلِ الْإِيمَانُ فِي قُلُوبِكُمْ وَإِنْ تُطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ لَا يَلِتْكُمْ مِنْ أَعْمَالِكُمْ شَيْئاً﴾^(٥).

٧ - كانت وحدة اللغة هى العامل الأساسى الذى يؤكد وحدة الأمة العربية على هذه

الأرض، كما أن التاريخ المشترك الذي تعاقبت شعوب هذه المنطقة على تكوينه هو في الحقيقة خير شاهد على الوجود الزماني لهذه الأمة، أضف إلى ذلك بالطبع وحدة العقيدة التي أنت منتمة لوحدة القومية على الأرض المشار إليها^(٦).

٨ - يتضح مما سبق أن كلمة «عربي» كانت ترادف في التاريخ القديم - كما قلنا - كلمة البدوي، فلما تحضرت بعض القبائل العربية وأقامت في مدن اليمن والحجاز وحوارن وغيرها لم يعد لفظ العربي محصورا في معنى البدوي فقط وإنما اختلف هذا المعنى فاستعمل لفظ الحضر لأهل المدن ولفظ البدو لأهل البادية^(٧).

وتبقى بعد ذلك كله الحقيقة التي أشار إليها النص الآشوري الذي أورد التواجد العربي في مدونات القرن التاسع قبل الميلاد، ومعنى ذلك أن الهوية العربية كانت معروفة في التاريخ القديم منذ العصر المشار إليه وانحصرت - على ما يبدو - في مملكة عربية كانت تحكم في البادية المتاخمة للحدود الآشورية^(٨).

ثانيا التاريخ؛

إذا كان تواجد الأمة العربية يرجع - كما أسلفنا - إلى هذا العمق من التاريخ، فما هو موقف هذه الأمة بعد ذلك من الناحيتين الفنية والمعمارية؟ الجواب على ذلك يكمن في ضرورة القول أن الجزيرة العربية وخاصة المناطق الجنوبية منها كانت مهد حضارة قديمة تضرب في أعماق التاريخ، بل كانت هذه الجزيرة مصدر هجرات بشرية متلاحقة جاءت إلى الشام والعراق وسيناء والمناطق الجنوبية من أرض مصر.

ومن ثم فإن ما ذهب إليه بعض المستشرقين من أن سكان الجزيرة العربية لم يعرفوا قبيل الإسلام ما نسميه اليوم بالعمارة والفنون هو رأي لا يستند إلى دليل لأنه من الثابت تاريخيا أن نسبة كبيرة من هؤلاء العرب كانت تسكن المدن المختلفة من هذه الجزيرة مثل مكة ويثرب والطائف والحديبية وغيرها، وكانت مكة أكبر وأهم مدينة عربية في شبه الجزيرة عامة بسبب مكانتها الدينية عند العرب لوجود بيت الله الحرام فيها، أضف إلى ذلك أنها كانت ذات موقع جغرافي هام على الطريق التجاري الموصل بين اليمن وأرض الهلال الخصيب، كما أنها لم تكن بعيدة عن سواحل البحر الأحمر الذي كان يسمى آنذاك ببحر القلزم، فاشتغل أهلها بالتجارة وجنوا من ورائها الربح الوفير، ولا يعقل وحالتهم هذه ألا

تكون لهم مساكن مريحة ومزينة، وألا تكون لديهم فنونهم الخاصة، أو لم يقتنوا على الأقل ما كان لابد لهم أن يحضروه معهم من تحف فنية في رحلتهم الشتوية إلى اليمن ورحلتهم الصيفية إلى الشام، وهما الرحلتان اللتان أشار إليهما القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿إِلَّا يَلَفُ قُرَيْشٍ (١) إِيْلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ (٢) فَلْيَعْبُدُوا رَبَّ هَذَا الْبَيْتِ (٣) الَّذِي أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ وَآمَنَهُمْ مِنْ خَوْفٍ﴾ (٩).

إلا أنه مما يؤسف له حقا أن المصادر العربية لم تذكر لنا شيئا ذا قيمة عن بيوتهم وعمارتهم، اللهم إلا القليل النادر عن بيت الرسول (ﷺ) وبيت كل من أبي جهل وأبي سفيان ودار الندوة ودار الأرقم وغيرها، ولعل أكثر الأبنية التي نالت اهتمامهم هي الكعبة المشرفة في مكة نظرا لما لها في نفوس المسلمين عامة من إجلال وتعظيم (١٠).

فإذا ما تركنا المدن المشار إليها جانبا، وانتقلنا إلى الحديث عن عمارة وفنون جنوب الجزيرة لقلنا - غير متجاوزين - أن اليمن كانت أهم هذه البقاع من حيث الخصب والثروة الزراعية، وقد تطلبت تلك الثروة الزراعية عمالا دائبا في نطاق بناء السدود والحفاظ عليها من الأمطار الموسمية الغزيرة، وقد أثبت التاريخ ذلك تماما فيما نعرفه عن ممالك هذه المنطقة من شبه الجزيرة مثل المعينيين والقتبانين والسبئيين والحميريين.

فظهر من الكتابات المعينية ذات الخط المسند مثلا أن نظام الحكم المعيني الذي ازدهر بين عامي (١٤٠٠ ، ٩٥٠) ق.م كان نظاما استشاريا، وكان لكل مدينة فيه حكومتها وآلهتها، وقد شيد رؤساء هذه الحكومات دورا كبيرة اتخذوها مجالس عامة، كتبوا على جدرانها بخط المسند تاريخ تأسيسها وكذا الترميمات والتحسينات التي طرأت عليها (١١)، وهو أمر يعد من أقدم الوظائف التاريخية لفن الكتابة في جنوب شبه الجزيرة.

أما مملكة قتيبان التي عاصرت مملكة معين فقد أمدتنا من خلال الحفائر الأثرية التي أجريت في بقاعها بمعلومات هامة عن العمارة والفنون العربية قبل الإسلام، فكشفت هذه الحفائر بالنسبة للعمارة عن منازلها وعن سورها العظيم وما كان فيه من أبواب وأبراج، كذلك فقد كشفت عن منحوتاتها الحجرية ونقوشها الكتابية التي حوت بيانات عن بعض قصورها، كما عثر في أطلال عاصمتها على بعض التحف المعدنية المزخرفة وعلى تماثيلين لأسدين من البرونز امتطى صهوة أحدهما طفل على هيئة «كيوييد» وهو ابن الإله فينوس في الأساطير اليونانية ويرمز إلى الحب (١٢).

وقد ذهب بعض علماء الآثار إلى أن السبثيين هم أصلا من أهل العربية الشمالية، غير أنهم نزحوا إلى تلك البقعة الجنوبية في القرن الثامن ق.م واستقروا أولا في مدينة «صرواح» عاصمة السبثيين الأولى ثم مدينة مأرب عاصمتهم الثانية، وقد أثبتت أعمال الحفر التي أجريت في أطلال مدينة مأرب أنها كانت مدينة ذات سور حجري حصين له أبراج عديدة وبوابتين، كما أسفرت هذه الحفريات عن العثور على العديد من المنحوتات والتماثيل التي عمل بعضها من الرخام وبعضها الآخر من البرونز وتشهد كلها على أصالة الفنان العربي على الرغم من تأثرها ببعض المظاهر الفنية اليونانية القديمة.

أما مملكة حمير التي ظهرت في عام (١١٥) ق.م واستمرت حتى حكم ذو نواس سنة (٥٢٥م) واتخذت من مدينة «ظفار» عاصمة لها، فقد أمدتنا بكثير من التماثيل الرخامية والتحف المعدنية التي أوضحت أن فنون الحميريين كانت قد تميزت بطابع عربي يختلف اختلافا واضحا عن الفنون التي خلفتها الحضارات الشمالية في شبه الجزيرة العربية.

أما إذا أردنا الحديث عن عمارة وفنون وسط وشمال هذه الجزيرة لقلنا أن ما نعرفه عن وسط الجزيرة فيما ورد في أقوال المؤرخين لا يسد في هذا الموضوع رمقا ولا يشفى فيه غليلا، ولكن تبقى مع ذلك الحقيقة التي لا خلاف عليها وهي أن العرب بصفة عامة كانوا قد أولوا النحت الحجري والرخامي والخشبي اهتماما بالغا لأنهم كانوا يصنعون بواسطته الكثير من التماثيل أو الأصنام التي كانوا يعبدونها قبل الإسلام، يدل على ذلك مثلا ما ورد من أن الرسول (ﷺ) كان قد أمر يوم فتح مكة في السنة العاشرة من الهجرة بتدمير كل ما في الكعبة من هذه الأصنام، كما أنه أرسل وفدا بعد ذلك إلى مدينة الطائف لتدمير أصنامها بعد أن دخل أهلها في الإسلام، ليس هذا فقط بل إن بيوت العرب أيضا كانت تضم العديد من تلك التماثيل الحجرية أو الرخامية أو الخشبية التي كان يصنعها المثالون المحليون في مكة ويثرب والطائف وغيرها.

أما بالنسبة لفن التصوير فمن المعروف أن جدران الكعبة كانت - قبل الإسلام - مزينة برسوم جدارية تمثل - إلى جانب الأشجار - صور خليل الله إبراهيم والملائكة، والسيدة العذراء وفي حجرها السيد المسيح، وغير ذلك مما لم يصلنا منه للأسف شيء يوضح القيمة الفنية لتلك الرسوم، ومن هنا فإن الجزيرة العربية كانت ولا تزال في حاجة إلى مزيد من

التحقيقات العلمية ومزيد من الدراسات التاريخية والأثرية التى تبرز لعالم اليوم ما كان فيها من عمارة وفنون أعطت الكثير للحضارة البشرية عامة.

ثالثاً بداية التكوين؛

إن الحديث عن بداية تكوين الفنون العربية الإسلامية يقتضينا أن نعود إلى الوراء قليلاً لنرى كيف كانت بداية التكوين لهذا الفن حتى نصل إلى العصر الذى كَمُلَ فيه ونضج، فلم تستقل شخصيته بهذا النضوج فقط بل تركت فى المحيط الذى قدر لها أن تعيش فيه الأثر الواضح والملموس، فالعرب الذين ظهر الإسلام بين ظهرائهم عرف معظمهم منذ النشأة - كما يقول ابن خلدون - بالبساطة التى انعكست فيما أقاموه فى فجر حياتهم بعد الإسلام من مساجد وفيما أخرجته أيديهم حينذاك من مصنوعات (١٣).

ومن ثم فإن الحديث عن مجالات الصناعات الفنية العربية التى هى أساس الفنون العربية الإسلامية يجرنا بادية ذى بدء إلى تعريف مصطلح «الصناعة» عند العرب من النواحي اللغوية والتاريخية والمنطقية، وإذا بدأنا بالناحية اللغوية فسنجد أن اللفظ «صناعة» مشتق من الفعل الماضى «صنع» الذى هو فى المضارع «يصنع» والذى اسم فاعله «صانع» واسم مفعوله «صناعة» وهو الإسم الذى يعنى عملية التصنيع ذاتها فى أى ورشة أو مصنع (١٤)، أما من الناحية التاريخية فإن المصطلح قد استخدم فى العصور الإسلامية المبكرة بمعنى صناعة السفن (Ship-building)، وارتبطت التسمية من ثم بهذا الحقل من الصناعات العربية فقليل «دار صناعة» أى دار صناعة السفن التى أنشئت أول دار منها فى بداية حكم المسلمين لمصر فى جزيرة الروضة (١٥) أما من الناحية المنطقية فإن المصطلح العربى «صناعة» كان أكثر شمولاً واتساعاً من المصطلح الأوروبى لذات الكلمة، (Profession)، ذلك لأن المصطلح العربى كان قد شمل فى مفهوم الحرفة الكثير من النشاطات العربية بعيدة الصلة عن الفنون الصناعية كفن صناعة المأكولات، وفن تأليف الكتب، بل وفن الطب والصيدلة أيضاً (١٦).

وطبقاً لما أورده ابن خلدون عن المجالات المختلفة لفنون الصناعات العربية المبكرة فإنه يمكن القول أن هذه المجالات كانت تنقسم إلى قسمين رئيسيين اشتمل أولهما على الحرف والصناعات التى ارتبطت بضرورات الإنسان مثل صناعة المأكول والمشرب والملبس،

وصناعة السهام وأعمال الحدادة والنجارة، وكذا الصناعات التي ارتبطت بحياة الإنسان النفسية والعقلية مثل صناعات الورق والكتابة والتجليد ونحوها^(١٧)، واشتمل ثانيهما على صناعات الترف الإنسانى مثل صناعات التحف الخشبية والخزفية والمعدنية والحلى والعاج والمنسوجات وغيرها^(١٨).

وتعقبا على هذا التقسيم فإنه يمكن القول أن صناعات القسم الأول منها - نظرا لبساطتها والحاجة الماسة آنذاك إليها - كانت ولا شك من الصناعات الرائجة والمتشرة، يدل على ذلك ما ورد فى المصادر العربية خاصة بذلك، فقد جاء فى هذه المصادر أن أبا بكر الصديق وعثمان بن عفان وطلحة بن الزبير كانوا ممن يزاولون صناعة البز (الغزل)، وأن سعد بن أبى وقاص كان نبالا، وأن العاص بن هشام كان حدادا، وأن العوام بن الزبير وعثمان بن أبى طلحة كانا ممن يزاولون صناعة الحياكة، وأن عتبة بن أبى وقاص كان نجارا، وأن مالك بن دينار كان يزاول صناعة الوراقة وكتابة المصاحف^(١٩)، يضاف إلى ذلك أيضا صناعات بسيطة أخرى حثت على تعلمها وإجادتها أحاديث الرسول (ﷺ)، فقد روى عن سهل بن سعد رضى الله عنه قال قال رسول الله (ﷺ) «عمل الأبرار من الرجال الخياطة وعمل الأبرار من النساء الغزل»^(٢٠).

ووقف على ابن طالب (رضى الله عنه) على خياط فقال له يا خياط ثكلتك الثواكل صلب الخيط ودقق الدروز وقارب الغروز فإنى سمعت رسول الله (ﷺ) يقول «يحشر الله الخياط الخائن وعليه رداء مما خاط وخان فيه» واحذر السقاطات فإن صاحب الثوب أحق بها، ولا تتخذ بها الأيادى وتطلب المكافأة^(٢١).

وهكذا يتضح أن العرب قبيل الإسلام وفى فجره كانوا يعرفون تلك الصناعات التى انتشرت بين ظهرائهم نظرا لبساطتها وما اقتضته حياتهم من ضرورة تواجدها. أما صناعات القسم الثانى، فإنه نظرا لتعقدها وعدم الحاجة آنذاك إليها فقد كانت - على ما يبدو - من الصناعات غير المعروفة، ولم تأت معرفتها بالنسبة لهؤلاء العرب إلا بعد هذه الفترة المبكرة من حياتهم بوقت غير قليل، لأن المسلمين كانوا قد خرجوا أول الأمر من صحرائهم غزاة فاتحين، واستطاعوا بعد مدة قصيرة من الزمن أن يرفعوا أعلام الإسلام خفاقة فوق ربوع فارس والعراق والشام ومصر والمغرب والأندلس، ولم تدفعهم نشوة النصر إلى تقويض دعائم النظم التى وجدوها فى البلاد المفتوحة، ولا أغرتهم حلاوة الظفر

بالقضاء على ما لم يكن مألوفاً لديهم أو متفقاً مع آرائهم، بل هدتهم فطرتهم السليمة ومرونتهم الواعية إلى تثبيت النظم التي كانت سائدة في تلك البلاد ما دامت لا تتعارض والمبادئ التي أتى بها الإسلام.

وما كادوا يضعون عن كواهلهم عتاد الحرب ويخلدون إلى السكينة والسلم حتى تدفقت عليهم الثروة من كل صوب وهموا يخرجون من بدواتهم إلى آفاق الحياة المستقرة المترفة المشروعة، ولكن أبا بكر الصديق وعمر بن الخطاب كانا لهم بالمرصاد فكبحا جماح تطلعاتهم ما استطاعا إلى ذلك سبيلاً، وجاء عثمان بن عفان وكان - كما قيل حياءً لنا لم يرزق قوة أبي بكر ولا حزم عمر، فأفلت الزمام من يده، لاسيما وأن البيئات التي استقر بها العرب كانت قد أثرت في نفوسهم فاندفعوا إلى الترف المباح يأخذون منه بأوفى نصيب، وحرصوا على الاستمتاع بالحياة ومتعها المشروعة ما دام ذلك غير مخالف للدين، فتأنقوا في مآكلهم وفي ملبسهم واستبدلوا دورهم القديمة البسيطة بقصور فخمة حتى أحسوا بالبون الشاسع بين بيوتهم وبيوت الله سبحانه وتعالى فأقبلوا على المساجد يرفعون من شأنها بالتزيين والتنميق إجلالاً لها وتعظيماً لقدرها وبعداً بها عن مواطن الإقلال إذا ما قورنت بالكنايس الفخمة التي يشاهدوها في البلاد التي خضعت لسلطانهم.

ومن ثم فقد كان مسجد الرسول (ﷺ) بالمدينة المنورة أول المساجد التي لبست على يد عثمان بن عفان ثوباً جمالياً راقياً عندما بناه بالحجارة والقصة (أى الجص)، وجعل عمده من حجارة منقوشة وسقفه من خشب الساج^(٢٢)، وهكذا ولد الفن الإسلامى فى عهد عثمان بن عفان الذى خرج بمسجد المدينة عن بساطته القديمة وجعل منه أثراً تسر بمرآه العين.

ولقد شجع المسلمون على العناية بالفن ما وجدوه فى الإسلام من تسامح فى كل ما يتصل بمباهج الحياة ومتعها المشروعة ما دامت لا تتعارض مع أصوله فى شىء وما دامت لا تخرج عن دائرة التوسط والاعتدال، وكأن الإسلام الذى وقف على طبيعة الإنسان وما ركب فيه من غرائز وميول هو الذى لم يحاول كبت هذه الغرائز من خلال إلزامه بالوقوف عند حد الضرورى اللازم لبقائه، بل تركه يلبي ما تنطوى عليه نفسه وتطمح إليه تطلعاته فمهّد له بذلك سبيل الوصول إلى التقدم المادى والرقى الحضارى، وصدق الله سبحانه حيث يقول: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ وَنَعَلْمَا تَوْسُوسُ بِهِ نَفْسَهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلٍ

الرَّيْدِ﴿٢٣﴾ كذلك فقد أشار القرآن الكريم إلى الحياة الدنيا وما لها على الإنسان من حق، فقال جل شأنه ﴿وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الْآخِرَةَ وَلَا تَنْسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا﴾﴿٢٤﴾ كما بصر هذا القرآن بما فى الوجود من زينة حبيها إلى الإنسان فقال عز من قائل ﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ﴾﴿٢٥﴾.

فليس الإسلام إذن دين تقشف وخشونة وشظف عيش كما ذهب البعض، بل هو دين يدعو - مع العبادة - إلى العمل على الرقى وانتهاج كل سبل التقدم والازدهار المعنوى والمادى، فيقول الله عز وجل فى آيات قرآنية أخرى ﴿قُلْ سِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانظُرُوا كَيْفَ بَدَأَ الْخَلْقَ﴾﴿٢٦﴾ ويقول ﴿أَوَلَمْ يَنْظُرُوا فِي مَلَكُوتِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا خَلَقَ اللَّهُ مِنْ شَيْءٍ﴾﴿٢٧﴾ وكأنه بهذه الآيات جميعا إنما يشحذ فى نفوس المسلمين وعقولهم قوة الملاحظة وقوة التفكير وقوة التدبير، وهى كلها أسس العلم والحضارة، فلا عجب إذن أن اندفع المسلمون نحو الفنون الراقية بنفوس راضية وقلوب مطمئنة، وازداد انصراف المسلمين فى عصر الدولة الأموية إلى الحياة المدنية، وأبدعوا فى فنون العمارة والنقش والخط والحفر والنحت والتصوير والزخرفة وما إليها، واستعانوا فى ذلك أول أمرهم بمن وجدوه بين أيديهم من فنانى وصناع الأمم التى خضعت لهم، فعمل هؤلاء فى تشييد المساجد والقصور، وفى صناعة الخزف والنسيج وفى نقش المعادن والعاج والأخشاب ونحوها.

والتأمل فيما وصل إلينا من الأبنية والتحف التى ترجع إلى هذا العصر لا يدع مجالا للشك فى أنها جميعا تزدان بفن هو مزيج من فن الروم فى بيزنطة وشمال إفريقيا، وفن الفرس فى إيران والعراق، وفن الأقباط فى مصر، وفن القوط فى الأندلس، الأمر الذى يجعلنا مطمئنين إذا قلنا أن الفن الإسلامى كان حتى تلك الفترة لا يزال فى طور التكوين والتشكيل، وفى ذلك يقول ابن خلدون «أن الصناعة (الفنية) هى مكلة فى أمر عملى فكرى، ولكونه عمليا فهو جسم فى محسوس، والأحوال الجسمانية المحسوسة نقلها بالمباشرة أو عب لها وأكمل، لأن المباشرة فى الأحوال الجسمانية المحسوسة أتم فائدة، والملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرره مرة بعد أخرى حتى ترسخ صورته، وعلى نسبة الأصل تكون الملكة، ونقل المعاينة أو عب من نقل الخبرة فالملكة

الحاصلة عنه أكمل وأرسخ من الملكة الحاصلة عن الخبر، وعلى قدر جودة التعليم وملكة المتعلم يكون حذق المتعلم فى الصناعة»^(٢٨)، ثم يضيف إلى ذلك قوله «وإذا زخر بحر العمران وطلبت فيه الكماليات كان من جملة التأنق فى الصنائع وإجادتها، فتكمل بذلك جميع متمماتها، وتزيد صنائع أخرى مما تدعوا إليه عوائد الترف»^(٢٩).

وسقطت الخلافة الأموية فى دمشق وقامت على أنقاضها الخلافة العباسية فى العراق، ثم قام إلى جانب هذه الخلافة العباسية فى بغداد خلافة أموية فى الأندلس وخلافة فاطمية فى مصر، وسرعان ما حذق المسلمون ما أخذوه من فنون الأمم السابقة عليهم وتمثلوه وأضافوا إليه وهذبوه، ثم أخرجوا لنا بعد ذلك فنا جميلا أثر فى فنون أوروبا أثرا اعترف به علماء الآثار ومؤرخو الفن من الغربيين قبل أن يفتن إليه الشرقيون أنفسهم^(٣٠).

ومن هنا يمكن القول أن الفن الإسلامى كان قد اعتمد فى نشأته الأولى على فنون الأمم التى سبقتها، ولكنه ما كاد يتفتح عن أكماله ويكتمل نضجه حتى أخذ بدوره يؤثر فى كل من الفنون التى عاصرتة والفنون التى أتت من بعده آخذا فى ذلك مكانته السامية والمرموقة فيما بينها جميعا، وجاء تأثير هذا الفن فى فنون أوروبا عن طريقين رئيسيين أولهما طريق السلم عندما تبادل حجاج وتجار بيت المقدس من الأوروبيين سلعهم مع سلع التجار من المسلمين الذين كانوا يفدون إلى القدس حاملين معهم شتى مصنوعاتهم الشرقية من المنسوجات والسجاجيد المخملة (Pile carpets) وغيرها، وثانيهما طريق الحرب أثناء الحملات الصليبية بصفة خاصة بالإضافة إلى طريق فرعى ثالث تمثل فى الهدايا التى كان يبعث بها خلفاء المسلمين وسلاطينهم إلى ملوك أوروبا وأمرائها فى المناسبات المختلفة^(٣١).

وهكذا عرف الأوروبيون الفنون العربية الإسلامية ممثلة فى التحف المختلفة التى نقلوها من الشرق أو نقلت إليهم منه، ولكنهم عرفوا هذه الفنون بشكل أكبر عندما غزت جيوش المسلمين بعض أنحاء قاراتهم ولاسيما الأندلس وجنوب فرنسا وصقلية وجنوب إيطاليا وبولندا واليونان وغيرها، وعاش المسلمون فى هذه البلاد ردحا من الزمن اختلفت مدته باختلاف الظروف التى أحاطت بهم، وشيدوا لأنفسهم فيها العماثر المختلفة من المساجد والقلاع والأسوار والقصور التى ضاع الكثير منها ولم يبق للأسف إلا القليل^(٣٢).

رابعاً الخصائص العامة:

قبل أن نشير إلى الخصائص العامة للفنون العربية الإسلامية من خلال الحديث عن

التراث الذى خلفته حضارة العرب والمسلمين للعالم فى صورها المختلفة، لابد وأن نسلم من البداية بأن هذا التراث يكون من الناحية الفنية وحدة شاملة متصلة الحلقات، وأن حلقات هذه الوحدة ترتبط مع بعضها البعض بخصائص عامة ذات طابع شمولى واحد فى معظم الحالات، ونتيجة لذلك صار مفهوم الفن العربى الإسلامى موضع دراسات إقليمية متخصصة يرجع الفضل فيها إلى شيوع المعرفة بالطابع المميز للفنون العربية الإسلامية فى كافة المناطق الجغرافية والثقافية على طول الامتداد الكامل للعالمين العربى الإسلامى.

وقد أدى اتجاه التخصص الدقيق فى هذه الفنون إلى ظهور جيل جديد من العلماء فى البلاد العربية والإسلامية يبحث كل منهم باهتمام بالغ فى تراثه الإقليمى من زاوية النظر إلى ماضيه الفنى على أنه إنجاز قومى فى المقام الأول لم تقم فيه أنعوامل الدينية والثقافية الإسلامية العامة إلا بدور غير كبير، ومع ذلك فهناك أسباب عديدة تؤيد الأخذ بوجهة النظر التقليدية الخاصة بالوحدة الفنية الشاملة لهذه الفنون، لأنه على الرغم من وجود الاختلافات الإقليمية فى بعض التفاصيل المحلية، فإن جميع الفنون العربية الإسلامية تنطق فى كل بلد انها المختلفة بلغة أساسية واحدة، يدل على ذلك مثلاً أن مقارنة بين التحف الخزفية التى أنتجت فى مراكز عربية وإسلامية شديدة التباعد مثل إيران وبلاد الشام والعراق ومصر تثبت هذه اللغة الأساسية الواحدة بوضوح تام.

ليس هذا فقط بل إنه بعد نصف قرن من الأبحاث الأثرية المتلاحقة لا يزال مستحيلاً فى كثير من الأحيان التعرف على التفاصيل المحلية لكثير من التحف الأثرية، يدل على ذلك مثلاً أن أحداً لا يستطيع أن يحدد البلد الذى كتبت فيه المصاحف المزينة بالزخارف حتى عام (٣٩٠هـ / ١٠٠٠م)، أو يميز بين قطع البللور الصخرى التى نحتت فى مصر والعراق فى القرنين (٤-٥هـ / ١٠-١١م)، أو يفرق بين المنسوجات الحريرية التى صنعت فى هذين البلدين خلال القرنين (٧-٨هـ / ١٣-١٤هـ)، وأكثر من ذلك أن ما كان معروفاً حتى وقت قريب بين الباحثين وعلماء الآثار بما يسمى بالسجاجيد الدمشقية (The socalled Damascus Carpets) كان فى الحقيقة أصلاً مما يصنع فى مصر فى ذات التاريخ، وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل بصورة واضحة على أن معظم الفنون العربية الإسلامية فى أقطار الإسلام المختلفة كانت تستلهم خصائصها ومميزاتاها من مصدر واحد، وكانت تستخدم من الأساليب الفنية العامة ما لا يختلف بعضه عن بعض.

وفوق هذا وذاك فإن أبرز ما يدل على الوحدة في الفنون العربية الإسلامية أن نسبة العمل الفني إلى بلد معين من بلدان العالمين العربي والإسلامي لا تقوم في كثير من الحالات على دلائل من الأسلوب الفني بقدر ما تقوم على قراءة الكتابات المنقوشة عليه، يضاف إلى ذلك أن الشخصية الفنية الإسلامية التي ظهرت بوضوح تام في الفنون والصناعات العربية المختلفة كانت قد استمرت في الأندلس وفي صقلية حتى بعد أن عادت هاتان الدولتان إلى حظيرة السيطرة المسيحية.

ولكن مع إقرارنا بوحدة التعبير في الفنون العربية الإسلامية، فإن هذا الإقرار لا ينفي بطبيعة الحال وجود اختلافات فنية إقليمية بين التحف العربية الإسلامية، فقد طورت مصر مثلاً في منتصف القرن (٦هـ / ١٢م) أسلوباً مميزاً في تقسيم الزخارف الهندسية إلى وحدات اتخذت في أول الأمر أشكالاً نجمية بسيطة ثم تطورت في العصر المملوكي إلى ما عرف بوحدة الطبق النجمي بكل ما فيه من أشكال فنية معقدة، وانتقل هذا الأسلوب بعد ذلك إلى الشمال الأفريقي وإلى الأندلس ثم إلى الأناضول والأقاليم الأوروبية من تركيا، أما في شرق العالم الإسلامي وخاصة في إيران والهند فإننا لا نجد سوى نماذج قليلة من هذه الأشكال النجمية، كذلك فقد طورت إيران أشكالاً من التزيينات الإنسيابية أو أشكالاً زهرية على هيئة غصون الشجر غطت بها صفحات المخطوطات والأبواب وجوانب المنابر وغيرها من التحف الفنية التي صنعتها.

ليس هذا فقط بل إن ازدهار صناعة الفخار - التي تمثل حقلاً من أهم حقول الفنون العربية الإسلامية مثلاً - لم يحدث في العالمين العربي والإسلامي في وقت واحد، يدل على ذلك أن ازدهارها في العراق كان قد تم في القرن (٣هـ / ٩م)، وأن ازدهارها في شرق إيران وبلاد ما وراء النهر كان قد تم في القرن (٤هـ / ١٠م)، بينما كان ازدهارها في مصر خلال القرنين (٥هـ / ١١-١٢م)، وازدهارها في بلاد الشام فيما بين القرنين (٦هـ / ١٢-١٣م)، أما في الأندلس فلم يتم هذا الازدهار إلا في القرنين (٨هـ / ١٤-١٥م) كما أنه لم يتم في تركيا إلا خلال القرن (١٠هـ / ١٦م).

وخلاصة القول في هذا الصدد هي أننا لا نستطيع أن نحدد عصراً واحداً ازدهرت فيه كل الفنون العربية الإسلامية، كما أننا لا نستطيع القول بأن هناك ازدهاراً فنياً عربياً إسلامياً يشمل العالم العربي والإسلامي كله في محيط فن معين في وقت معين، لأن الازدهار

الفنى يرتبط - بطبيعة الحال - ارتباطا وثيقا بالاستقرار السياسى والرخاء الاقتصادى لكل دولة من هذه الدول، وهو ما لم يتحقق لها جميعا فى وقت واحد، وقد أدى ذلك إلى اتخاذ المواقف الإقليمية من الفن العربى الإسلامى، وأصبح لدينا متخصصون فى الفن الإسلامى المصرى وآخرون فى الفن الإسلامى الإيرانى، وغيرهم فى الفن الإسلامى العراقى والسورى، علاوة على متخصصين فى عمارة كل بلد من هذه البلدان، ورغم ما أدى إليه هذا الاتجاه القومى من وجود كثير من الباحثين الممتازين فى المجالات التخصصية الإقليمية، إلا أنه ساعد على ضياع خطوط الربط العام بين اتجاهات الفن ومدارسه فى العالمين العربى والإسلامى.

ومهما يكن من أمر هذه التجزئة الإقليمية، فالذى لاشك فيه أن هناك طابعا عربيا إسلاميا عاما يتخطى حدود الملامح الفنية المحلية التى اختص بها كل إقليم، وخير دليل على ذلك أن الأشكال النباتية التى كانت ترسم فى هيئة زهور واقعية أو فى هيئة توريقات تجريدية، والأشكال الهندسية التى كانت تتألف من أشكال هندسية بسيطة أو مركبة، والكتابات العربية التى نقشت على كثير من المنتجات الفنية الإسلامية بالخطين الكوفى والنسخى مؤدية هدفين رئيسيين هما التأريخ والتنميق، كانت هى العناصر الأساسية المشتركة فى كل الفنون العربية الإسلامية، ولكن الذى يلفت النظر فى هذا الصدد أن بعض الظواهر الفنية التى وردت فى أحيان كثيرة على أنها تمثل العناصر الرئيسية فى الفنون العربية الإسلامية يمكن أن تستبعد من التعداد الفعلى لتلك الظواهر، والدليل على ذلك أننا لانستطيع استبعاد الهيئة المسطحة ذات البعدين مثلا لأن هناك قطاعا فنيا كثيرة ذات أبعاد ثلاثية (طول وعرض وارتفاع) يأتى على رأسها أعمال الجص البارز فى الفن الإيرانى خاصة، كذلك لا يمكن أن نعتبر الزخرفة المتكررة بلا نهاية هى إحدى خصائص الفن العربى الإسلامى، لأن لدينا عددا كبيرا من القطع الزخرفية المحددة المساحة والبداية والنهاية ولاسيما القطع الفنية ذات الزخارف الإطارية والقطع الفنية ذات الزخارف الغنية بالحركة وذات الزخارف الثابتة، لأن وجود هذه الأمثلة يجعل القول بوجود تكرار لانهاية له قولا مرسلا وغير دقيق.

ولعلنا نجد لدى الفنان العربى المسلم فى كل هذه الأعمال تفضيلا واضحا لاستعمال مواد مختلفة كالطفل والزجاج والبرونز والصدف والمعادن الثمينة والأحجار الكريمة

والرخام والعاج والحزير وغيره من المواد التي استخدمها علي نطاق واسع، وأخيرا فإنه لابد لنا أن نستبعد الاستنتاج الذي يقول أن الفن العربي الإسلامي قد اقتصر على استخدام الرسوم المجردة فقط، لأن لدينا أعمالا فنية كثيرة تمثل أشكالا حية يمكن رؤيتها بصفة خاصة في فن التصوير وغيره من الفنون الزخرفية، ومع أن لكل ظاهرة من الظواهر المشار إليها أهمية خاصة في الفن العربي الإسلامي، فإننا لا نستطيع أن نضفي على أي منها طابع العمومية والشمول في هذا الفن، ومن ثم فإنه يمكن القول بأن التناسق والتوازن وكمال التكوين هي أهم الظواهر العامة التي تتوفر في كل أعمال الفن العربي الإسلامي.

وقد وصف الإمام الغزالي طبيعة هذه الزاوية في القرن (٥هـ / ١١م) حيث قال: «كل شيء جماله وحسنه في أن يحضر كماله الممكن له... ولكل شيء كمال يليق به، فلا يحسن الإنسان مثلا بما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب وكذلك سائر الأشياء»^(٣٣)، ومن ثم فإن هذا القول يوضح لنا اعتبارين هامين أولهما أنه لكي تتوفر تناسق في التصميم فإنه لابد وأن يكون هناك تصميم أصلا، وثانيهما أن مكونات الحكم الجمالي هي الدقة والركة والتناسق وكمال التكوين، ولا شك أن الفنان المسلم كان قد توصل إلى هذا الإحساس في معظم ما أسفرت عنه إبداعاته الفنية، لأن مظاهر الجمال والكمال والتناسق والتماثل كانت كلها هي أهم سمات العمل الفني التي جعلته موضع إقبال المشتريين له عند تمام صنعه، ليس هذا فقط بل إننا نجد أن التصميم في العمل الفني الإسلامي كان يخاطب الحساسية الإنسانية ويلبي حاجتها النفسية، وقد عبر الإمام الغزالي عن ذلك أيضا عندما قال «فمن رأى حسن نقش النقاش وبناء البناء انكشف له من هذه الأفعال صفاتها الجميلة الباطنة التي ترجع عند البحث إلى العلم والقدرة»^(٣٤)، وقد توفرت هذه الخصائص بشكل عام في معظم الفنون العربية الإسلامية.

ومع ذلك فإن الفن العربي الإسلامي الذي بدأ في أوج عظمته وكأنه شيء لا مثيل له، هو في الحقيقة نتاج من أصول شتى، وصفها هارتنر بقوله أنه «إلى جانب الموضوعات الرئيسية الثابتة ذات المظهر الهاديء في الفن الإسلامي، وبالإضافة إلى الكتابات العربية المنقوشة بخطوط فنية جميلة، والتصاوير الدقيقة في المنمنمات المختلفة، فقد كانت هناك

موضوعات قديمة تعبر عن المأثورات الشعبية التي كانت تصور في الفنون العربية الإسلامية في هيئة رمزية» (٣٥).

وهكذا يتجلى الفن العربى الإسلامى كما يقول ريتشارد إيتنجهاوزن فى صورة فن له جذور تقليدية كثيرة بالرغم من تجديدهاته المختلفة فى موضوعاته وفى تراكيب هذه الموضوعات وإثرائها، ومع أن هذا الفن قد قام على أشكال محايدة وتميز بالاعتدال، فإنه كان فى المقام الأول مرتبطا بالإنسان، ولم يقتصر على ذلك فقط بل كانت له أيضا وظيفة ورسالة، والشئ الذى أعطى لهذا الفن مزيدا من العظمة هو أنه يعلو على تعقيدات الحياة البشرية وإحباطاتها ومظاهر التعاسة فيها بطريقة يمكن أن توصف بأنها وقورة ومفرحة فى آن واحد (٣٦).

وهنا نأتى - بعد استطراد كان ضروريا - إلى الحديث عن الخصائص العامة للفنون العربية الإسلامية، وهى خصائص تنحصر فى خمس نقاط رئيسية هى:

١ - البعد عن مضاهاة خلق الله؛

لعل من أهم الخصائص العامة للفنون العربية الإسلامية أنها لم تستهدف محاكاة الطبيعة أو مضاهاة خلق الله سبحانه وتعالى عند معالجة موضوع الكائنات الحية، لأن كراهية تصوير هذه الكائنات الحية كانت تمثل واحدة من أهم خصائصها العامة، لما روى عن ابن عباس عندما جاءه رجل يقول له يا ابن عباس إني إنسان إنما معيشتي من صنعة يدى وإنى أصنع هذه التصاوير (يعنى التماثيل)، فقال له ابن عباس لا أحدثك إلا بما سمعت رسول الله (ﷺ) يقول «من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح، وليس بنافخ فيها أبدا»، فربما الرجل ربوة شديدة واصفر وجهه، فقال له ابن عباس ويحك إن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر كل شئء ليس فيه روح» (٣٧).

وقد أكد على هذا الاتجاه الذى ابتعد عن مضاهاة خلق الله فى الفنون العربية الإسلامية كل من (ل. بريهير L. Brehier)، (هـ. تراس H. Terrasse)، (نلسون Nielson)، (لامانس Lammens) وغيرهم، ولو أنهم أجمعوا على القول بأن آثار الشرق الأدنى كانت قد أنبأت قبل ظهور الإسلام بثلاثة قرون من الزمان تقريبا عن ثورة على الروح الإغريقية فى الفن، وأثبتت هذه الآثار أن الأساليب الفنية التى تمخض عنها الفن الهيلينى

فى آسيا الصغرى والشام ومصر كانت قد بدأت فى البعد عن تصوير الإنسان والحيوان وبقية الأجسام، وانصرفت إلى الموضوعات الزخرفية والهندسية والكتابية، ومن ثم فإن هؤلاء المستشرقين يعتقدون أن انصراف المسلمين عن تصوير الإنسان والحيوان كان حلقة طبيعية من حلقات تطور الفن فى الشرق الأدنى، وأن الفن المسيحى فى هذه الأقاليم كان قد مهد لتلك الحركة بالبعد عن الأصول الإغريقية^(٣٨). والحقيقة أن بعد الفن المسيحى عن هذه الأصول الإغريقية كان لرغبة الأقباط فى البعد عن كل ما يذكرهم بفنون عصر الإضطهاد التى كانت تقليدا صادقا للطبيعة بكل دقائقها وجمالها من ناحية، ولعدم قدرة الفنان القبطى على ممارسة هذه الجمالية الطبيعية من ناحية أخرى، بالإضافة إلى أن هذا الفن المسيحى كان وسيلة من وسائل نشر الدين عند العامة من ناحية ثالثة. الأمر الذى جعل المسحة الكاريكاتورية هى سمة هذا الفن المسيحى الشرقى وشتان بين هذه الأسباب فى فنون الشرق الأدنى المسيحية قبل الإسلام وبين أسباب الفن العربى الإسلامى الذى ابتعد عن تصوير الكائنات الحية وكره مضاهاة خلق الله^(٣٩). ومن ثم فقد غدا هذا الفن فى مظهره السائدة - كما يقول جاستون فيت - لا يهتم أصلا بنقل الحياة كما هى فى طبيعتها، وإنما رمت نزعتة العامة إلى تجريد المشاهد الحية فى هذه الطبيعة حتى لا تبقى فيها إلا خطوطها الهندسية^(٤٠).

٢ - الانصراف عن المجسمات؛

ثانية الخصائص العامة للفنون العربية الإسلامية هى الانصراف عن الأعمال المجسمة ذات العمق، لأنها لم تستهدف العمق الثلاثى الأبعاد الذى عرفته الفنون الغربية، ولكنها استهدفت عمقا آخر اقتصت به دون غيرها من الفنون الأخرى وهو العمق الوجدانى الذى يمكن أن يلاحظ مثلا فى زخارف الأبواب الخشبية ولاسيما فى وحدات الأطباق النجمية التى شكلت أهم عناصر الزخرفة فى هذه الأبواب، حيث تشتمل الزخارف فى تلك الأطباق على مستويات متعددة تتداخل بعضها فى بعض بطريقة تأخذ الناظر من مستوى فكرى معين إلى مستوى فكرى آخر^(٤١)، أما ما ذكره بعض المستشرقين من أن الفن الإسلامى كان فنا يفزع من الفزاع فهو فى الحقيقة قصور عن إدراك هدف الفنان المسلم من وراء ذلك وهو إذابة مادة الجسم الحى بتوجيه النظر فيه إلى الزخارف الفنية التى تغطيه.

٣- وحدة المظهر واختلاف الجزئيات:

ثالثة الخصائص العامة للفنون العربية الإسلامية هى وحدة المظهر واختلاف الجزئيات، ونعنى بذلك أن السطح المراد زخرفته فى التحفة الفنية كان يقسم إلى مساحات ذات أشكال مختلفة تشتمل على العديد من العناصر الزخرفية، فنجد الأشكال الهندسية مثلا وبداخلها وحدات زخرفية نباتية، ونجد الأشكال الحيوانية قائمة على أرضية من زخارف نباتية، ونجد الكتابات العربية منسابة على مهاد من الزخارف النباتية أو الهندسية، بل قد نجد التحفة الواحدة وقد اجتمعت فيها كل هذه العناصر الزخرفية جميعا.

ومن هنا ينتقل المشاهد للتحفة العربية الإسلامية - كما يقول ريتشارد إتينجهاوزن - بين عدة مستويات فنية مختلفة تأخذه من عناصر ذات طبيعة نباتية مثلا إلى عناصر أخرى من أشكال حيوانية، ومن الأشكال الهندسية البسيطة إلى الأشكال الهندسية المعقدة وهكذا^(٤٢)، وكأن الفنان المسلم بنفى بهذا التنوع الزخرفى الإكتفاء بالمظهر الفنى الأول لأن تحفته تعد سلسلة من الأوضاع الزخرفية التى يتقن كل وضع منها لذاته وبصرف النظر عن موضوعها الكلى^(٤٣).

٤- الكتابات العربية:

رابعة الخصائص العامة للفنون العربية الإسلامية هى الكتابات العربية التى تمثل أهم العناصر التشكيلية فى هذه الفنون على الإطلاق نظرا لما أتاحته للفنان المسلم من قدرة كاملة على التعبير عن الحركة والكتلة، فأدت بذلك وظيفتان هامتان هما التأريخ والتزيين، وقد اشتملت التحف الفنية الإسلامية على نوعين من الخطوط أولهما الخط المنحنى أو خط النسخ، الذى يدور بحرية وانطلاق فى أرجاء المساحة التى خصصت للزخرفة فى هذه التحف، فيش فوق الزخارف أحيانا أو يمر من تحتها أو يتجاوز معها أحيانا أخرى، وثانيهما الخط الهندسى أو الخط الكوفى الذى انحصرت وظيفته فى تحديد المساحات المكونة للحشوات الزخرفية، وهو خط أعطى لما نقش عليه إحساسا بالاستقرار والثبات، ولعل من أهم ما يشير الإعجاب فى هذا الصدد هو قدرة الفنان المسلم على الموازنة بين الخط المنحنى اللين والخط الهندسى الجامد على الرغم من اختلاف طبيعة كل نوع منهما، فأخرج بهذه الموازنة أنماطا من الأعمال الفنية غير المسبوقة فى تاريخ الفنون البشرية كلها.

٥- الألوان،

خامسة الخصائص العامة للفنون العربية الإسلامية هي الألوان التي أدت في هذه الفنون وظيفة جمالية راقية اعتمدت على كثرة استخدام اللون الأزرق والأخضر والذهبي بصفة خاصة، إلى جانب استخدامات محدودة للون الأحمر والأصفر والبني، كما يشاهد في المنمنمات والتحف الزجاجية والخزفية وبلاطات القاشاني وغيرها، والمعروف أن اللونين الأخضر والأزرق يسلبان الأشياء أجسامها ويعطيان إحساسا باللانهاية، أما اللون الذهبي فقد استعمل بكثرة وافرة في الفنون العربية الإسلامية ربما للاستعاضة به عن لون الذهب الذي حرم الإسلام استخدامه إلا لزينة النساء.

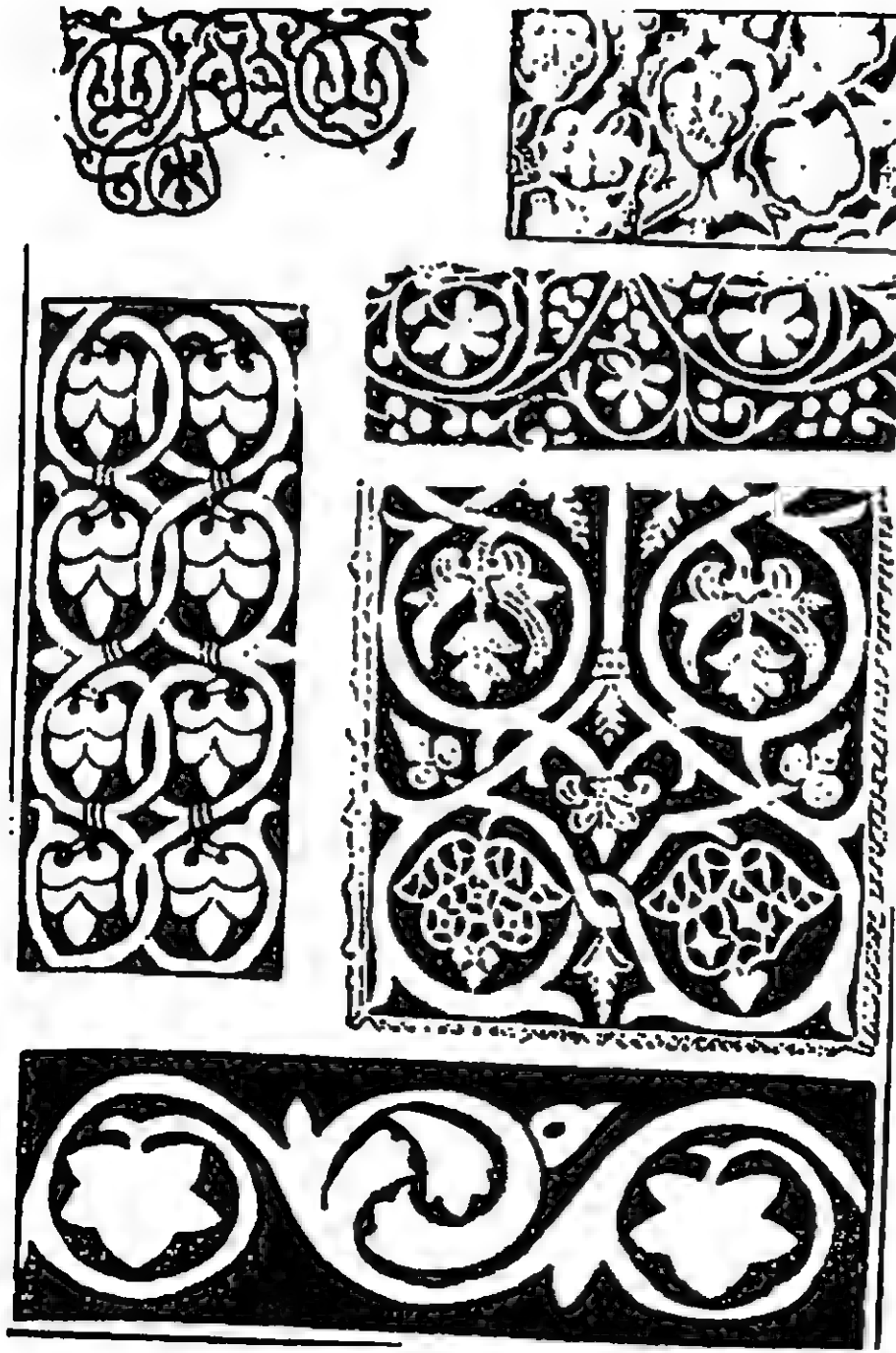
خامسا عناصر الزخرفة،

تنحصر عناصر الزخرفة في الفنون العربية الإسلامية في أربعة أنماط رئيسية هي:

١- الزخارف النباتية؛ (شكل ١)

تعد هذه الزخارف من أوضح المظاهر التي ابتعدت بالفنون العربية الإسلامية عن محاكاة الطبيعة ومضاهاة خلق الله سبحانه وتعالى، لأنها كانت في أكثر الأحيان عبارة عن عناصر زخرفية مجردة، ولعل أوضح الأمثلة الدالة على ذلك زخارف الأرابسك التي تكونت من أوراق وجذوع وفروع نباتية منشئية ومتشابكة ومتتابعة بدت بسبب تحويرها وشدة بعدها عن الطبيعة وكأنها رسوم هندسية بحتة بغير بداية أو نهاية، وقد بدأت شخصية هذه الرسوم النباتية المجردة في الظهور اعتبارا من القرن (٣هـ / ٩م) خلال العصر العباسي في مدينة سامرا بالعراق، ومنها انتقل هذا الطراز مع أحمد بن طولون إلى مصر وظهرت آثاره على كافة فنون هذا العصر.

وقد ظل هذا النمط من الزخارف العربية الإسلامية ينمو ويتطور إلى أن وصل أوجه في القرن (٧هـ / ١٣م)، وانتشر استعماله في التحف المختلفة سواء كانت من الخشب أو المعدن أو الزجاج أو الخزف أو غيره، كما استخدم في تزيين العمائر وصفحات الكتب، ومن أهم عناصر تلك الزخارف النباتية التي استخدمها الفنان المسلم عناقيد العنب وأوراقه وأوراق الأكانثس وأنواع مختلفة من الأشجار والأزهار.



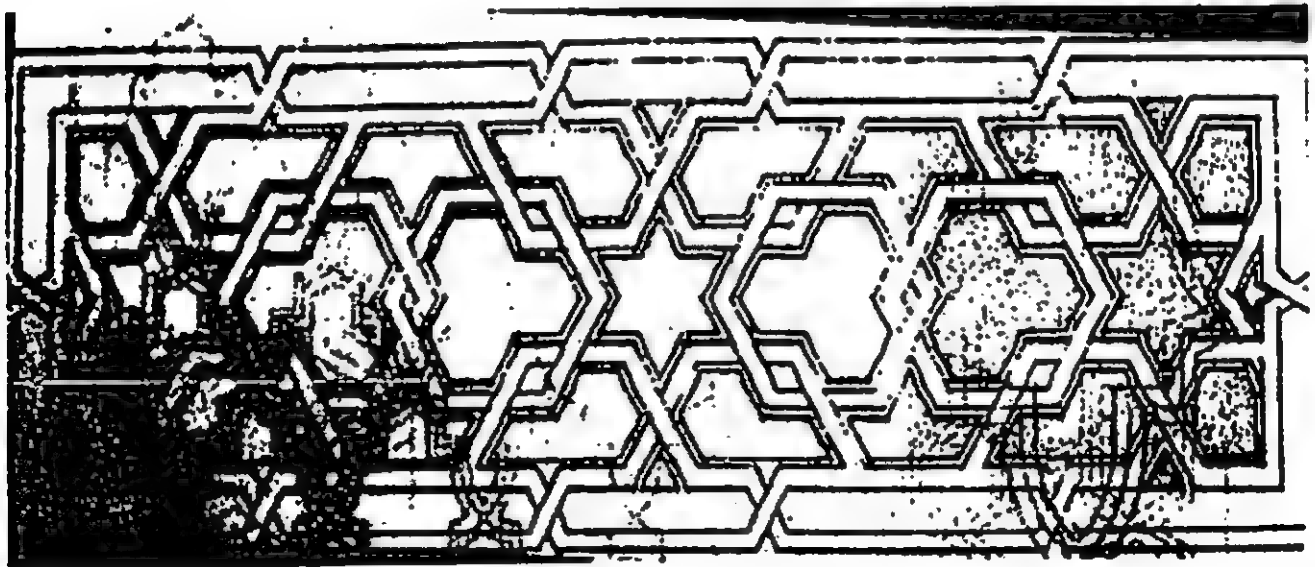
شكل ١ - زخارف نباتية

٢- الزخارف الهندسية: (شكل ٢)

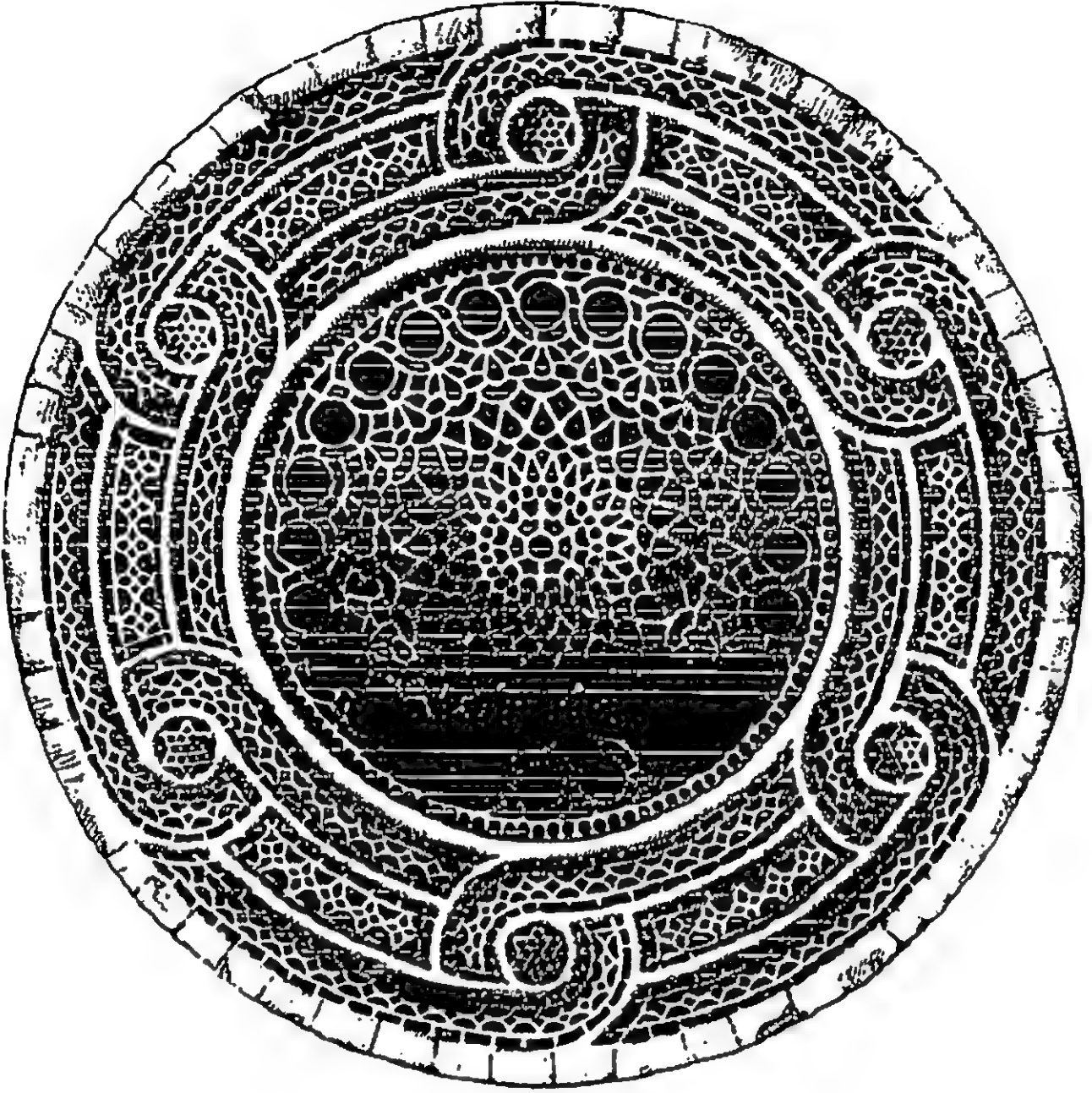
لاشك أن اهتمام الفنان المسلم بالزخارف الهندسية كان مرده إلى سببين رئيسيين أولهما نزوع ديني وفطري نحو التجريد والبعد عن محاكاة خلق الله، وثانيهما لجوء ضروري فرضته الحامة والأداة أثناء عملية الإنتاج، وفي ذلك رأى لانتعقد بصوابه لبشر فارس يقول فيه أن نشأة الزخارف الهندسية في الفنون العربية الإسلامية لم تكن مسألة إرادية بقدر ما كانت مسألة لا إرادية^(٤٤)، ولعل أبلغ ما يدل على عدم صحة هذا الرأى أن المستشرق

الفرنسى بوجوان كان قد عكف على دراسة هذه الزخارف لمدة عشر سنوات أو يزيد، وخرج من هذه الدراسة الطويلة برأى قاطع قال فيه أن استخدام المسلمين للوحدات الهندسية البسيطة والمركبة كانت نتيجة علم وافر بالهندسة التطبيقية ونظرية النسبية (Theory of relativity) ولم يكن أبدا عن جهل بأصول هذا العلم وقواعده (٤٥).

ومهما يكن من أمر فإن الزخارف الهندسية قد أخذت فى ظل الفنون العربية الإسلامية أهمية بالغة وشخصية فريدة لا نظير لها فى أى فن آخر حتى أصبحت فى كثير من الأحيان هى العنصر الرئيسى الذى يغطى مساحات كبيرة من التحفة الأثرية، وكان كل هم الفنان المسلم فى هذا الصدد أن يبحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد من اشتباكات قواطع الزوايا أو من مزاجية الأشكال الهندسية لتحقيق المزيد من الجمال والتنوع فى آن واحد، ولعل من أهم عناصر الزخارف الهندسية التى استخدمت فى الفنون العربية الإسلامية هى الأشكال الهندسية المركبة ولاسيما الأطباق النجمية ذات الوحدات الفنية المتعددة، وقد انتشر هذا الضرب من الزخارف فى كل من مصر والشام فى العصر المملوكى، بينما كان انتشاره فى العراق خلال العصر السلجوقى، ثم امتد إلى بلاد المغرب العربى، واستخدم فى تزيين التحف الخشبية والمعدنية، وفى صفحات الكتب والمصاحف، وفى سقوف الأبنية المختلفة.



شكل ١/٢ - زخارف هندسية

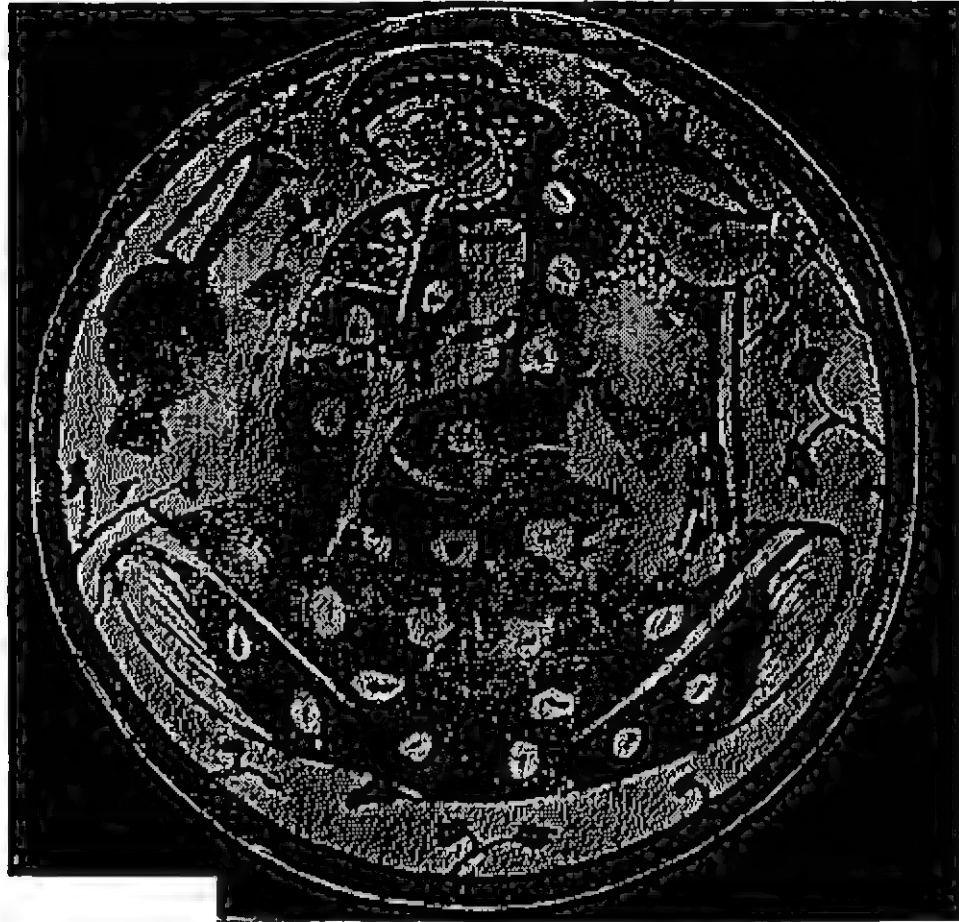


شكل ٢/٢ - زخارف هندسية

٣- الكائنات الحية: (شكل ٣)

من الضروري ونحن نتحدث عن هذا النمط من عناصر الزخرفة فى الفنون العربية الإسلامية أن نشير إلى أن الفنان المسلم عندما رسم الكائنات الحية لم يكن يرسمها لذاتها، وإنما كان يتخذ منها عناصر زخرفية يكييفها ويحورها حتى يحقق من هذا التكييف والتحويل أغراضه الكمالية البحتة، وكان الغالب فى رسم هذه الكائنات أن توضع داخل أشكال هندسية موزعة على أسس من التقابل أو التداير، وكانت أهم مناظر الكائنات الحية التى ظهرت على التحف الفنية الإسلامية هى حيوان ينقض على حيوان، وطائر جارج ينقض على حيوان أو على طائر آخر، ومناظر الصيد التى يبدو فيها الصيادون والحيوانات والطيور، ومناظر الحفلات التى تصور الرقص والطرب، وأشكال الحيوانات المتقابلة أو المتدايرة حول شجرة الحياة الساسانية (Homa) فى تأثير آشورى قديم انتقل من الآشوريين إلى الفارسيين ومنهم إلى الفنون العربية الإسلامية ونحو ذلك.

هذا بالإضافة إلى أنه قد شاع فى هذه الفنون خلال العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٤٦٤هـ / ١٠-١٢م) استخدام الأشكال الخرافية المركبة، واستخدام أوان معدنية ذات أشكال حيوانية زينت أجسامها برسوم نباتية وهندسية نقلها الأوروبيون عن المسلمين فى العصور الوسطى وعرفت عندهم باسم «أكوامانيللا - Aquamanilla» (٤٦).



شكل ٣ / ١ - زخارف كائنات حية



شكل ٢/٣ - زخارف كانتات حية

٤ - الكتابة العربية: (شكل ٤)

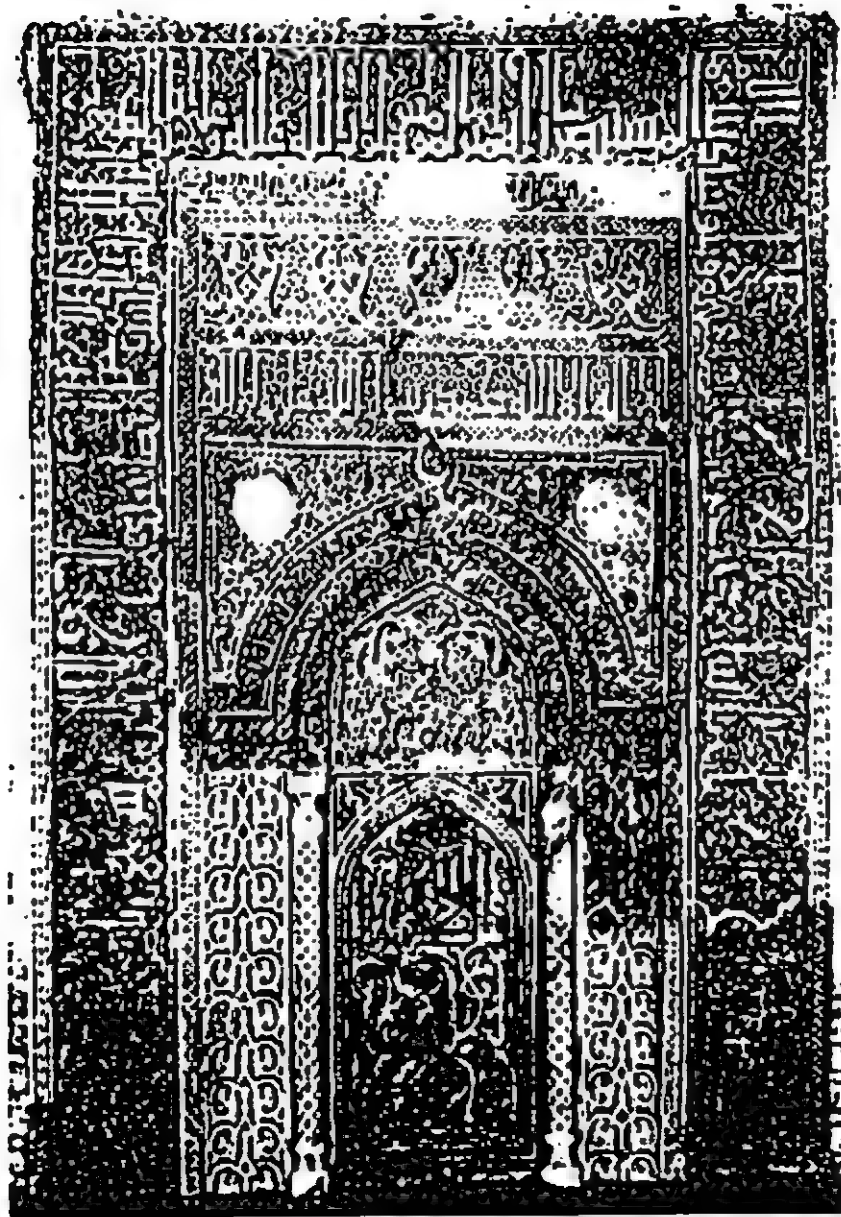
من الثابت أثريا وتاريخيا أن الزخارف الخطية كانت قد عرفت في بعض الحضارات التي سبقت الإسلام، ولكن هذه الزخارف الكتابية لم تكتسب في عصر سابق على الإسلام ما اكتسبته في الفنون العربية الإسلامية على الإطلاق، ذلك لأن معجزة الإسلام الكبرى هي القرآن الكريم الذي صارت تلاوته وكتابته من أعظم المبرات التي يتقرب بها الإنسان إلى ربه، فلا عجب إذن أن حلت الآيات القرآنية في المساجد محل الصور والرسوم في الكنائس، وأصبحت مهنة الخطاط كما يقول المؤرخون من أشرف المهن وأعلاها لأنها تمثل المهنة التي نسب الله سبحانه وتعالى فضل تعليمها للإنسان إلى ذاته القدسية فقال عز من قائل ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (١) خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (٢) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (٣) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (٥)﴾، وقال في آية أخرى ﴿وَالْقَلَمَ وَمَا يَسْطُرُونَ (٤٨)﴾.

والخط العربي الذي استخدم على أوسع نطاق كعنصر زخرفي في الفنون العربية

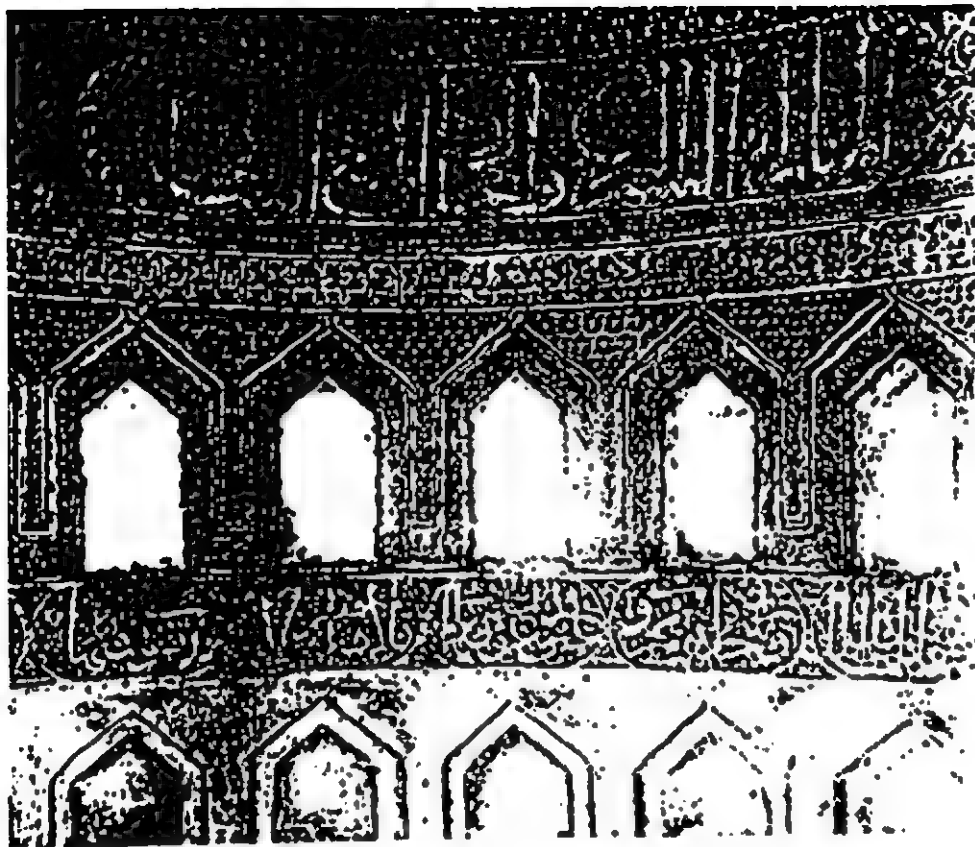
الإسلامية ينقسم كما قلنا إلى قسمين رئيسيين أولهما هو الخط الكوفي الذي ينسب إلى مدينة الكوفة بالعراق، وهو خط جاف يمتاز بزواياه القائمة، وقد تطور في أواخر القرن (٤هـ / ١٠م) عندما بدأ الكتاب الفاطميون بخرجون الفروع النباتية من أجسام حروفه فسمى بالكوفي المورق ثم أضافوا إليه بعد ذلك إضافة مزهرة فسمى بالكوفي المزهر.

وثانيهما هو الخط النسخ، وهو خط لين مستدير الحروف ظل مستعملاً إلى جانب الخط الكوفي من البداية في المخطوطات العادية حتى استخدم منذ القرن (٦هـ / ١٢م) في شواهد القبور وفي الكتابات التاريخية، ثم انتشر في أشرطة الكتابة على التحف المختلفة وعلى العمائر، وابتكر الخطاطون إلى جانبه كتابة بعض العبارات بالخط الكوفي المربع أو الكوفي المتداخل، وقد أدت هذه الكتابات في الفنون العربية الإسلامية دوراً هاماً قل أن نجده - كما قلنا - في الفنون الأخرى.

وبعد فلعلنا بهذه المقدمة العامة قد استطعنا أن نعطي فكرة واضحة عن الفنون العربية الإسلامية من حيث تسميتها وتاريخ نشأتها ومجالات فنونها وأهم خصائصها ومميزاتها لكي نتحدث في الصفحات التالية عن تلك الفنون في مصر، مقرونة بالعديد من الصور التوضيحية نقلاً - في غالبيتها - عن «أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية» للمرحوم الدكتور زكي محمد حسن، وفي القليل منها عن «الفنون الإسلامية» الذي ألفه م. س. ديمانند وترجمة أحمد عيسى، «مدخل إلى الآثار الإسلامية» للمرحوم الدكتور حسن الباشا، «الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني» للمرحوم الدكتور محمد عبدالعزيز مرزوق.



شكل ١/٤ -



شكل ٢/٤ -

شكل ٤ - كتابات عربية كوفية ونسخية

الباب الأول
فنون الفخار والخزف

الفصل الأول

مقدمتة فى قنون الفخاروالخزف

- ١ - أهمية دراسة الفخاروالخزف
- ٢ - العرب وصناعة الفخاروالخزف
- ٣ - مراحل صناعة الأنية الفخاريةوالخزفية
- ٤ - بعض قناني هذه الصناعة وبعض مراكز صناعتها

الفصل الأول

مقدمة في فنون الفخار والخزف

تشتمل هذه المقدمة عن فنون الفخار والخزف العربي الإسلامي على أربع نقاط رئيسية هي:

١ - أهمية دراسة الفخار والخزف:

يولي الباحثون وعلماء الآثار التحف المصنوعة من الفخار والخزف عناية خاصة لاتصالها بحياة الناس مباشرة منذ عصور ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا من ناحية، ولأنها تعكس تدرج حياة هذا الإنسان البشرية في سلم الحضارة والرقى بصورة جلية وواضحة من ناحية أخرى، وقد تطور هذا النوع من الفنون الصناعية من فخار غليظ الشكل يسوى في الشمس إلى فخار رقيق السمك خال من الزخرف يسوى في النار، ثم من فخار مزين بالنقوش والألوان، إلى خزف تتجلى فيه مهارة الصانع وذوق الفنان، وكلها مراحل توضح بما لا يدع مجالاً للشك مدى تقدم الإنسان وتطوره خلال المراحل الحضارية المختلفة التي مر بها.

والحقيقة أن دراسة ما وصل إلينا من تحف فخارية أو خزفية دراسة علمية صحيحة ليست سهلة على الإطلاق، لأن معظم ما وصلنا من هذه وتلك لا يحمل في معظم الأحيان كتابات تشير إلى تاريخ صنعه أو مكان صناعته أو حتى إسم صانعه أو إسم من صنعت له، وكلها أمور تجعل من الصعب على أي باحث تحديد الزمان والمكان الخاصين بهذه التحفة أو تلك، يضاف إلى ذلك أن الحفائر الأثرية التي قامت في كثير من مناطق الإسكان الحضاري للإنسان بحثاً عن آثار الماضي، دخلت في بعضها عوامل التجارة فأفسدتها، وقام ببعضها الآخر تجار عاديات سعياً وراء الحصول على التحف الفخارية والخزفية لا لشيء إلا لبيعها والحصول على أثمانها العالية التي كانت تدفعها المتاحف المختلفة أو يدفعها الهواة وتجار العاديات، ولاشك أن مثل هذه الحفائر غير العلمية أضاع الكثير من الفرص التي كان من الممكن أن تحدد عمر القطع الفخارية والخزفية غير المؤرخة على أساس ما عساه قد

يوجد بجوارها من تحف مؤرخة أو تحف معروفة التاريخ، أو ما عساه قد يوجد معها من قرائن تساعد على هذا التاريخ.

وهنا ونحن نتكلم عن الفخار والخزف لابد لنا من أن نحدد الفرق بين هذا وذاك، والرأى الراجح فى ذلك أن الفخار هو ما كان مصنوعا من الطين المحروق دون تزجيج، وما كانت طيبته أقل نقاء وجدرانه أكثر سمكا، وهو فوق هذا وذاك هش كثير المسام، ولكنه مع هذا الدونية أقدم من حيث استخدام البشر له من الخزف، فقد استخدم الفخار - كما هو معروف - منذ العصور القديمة فى صنع الأزيار لتبريد الماء وترطيبه، وفى صنع الجرار الكبيرة لتخزين الحبوب ونحوها (٤٩)، أما الخزف فهو ما صنع أيضا من الطين ولكنه زجج بعد صنعه، أى غطى بطبقة من الزجاج الذائب (Glaze) فيما يعرف بالتزجيج (Glazing)، وهى عملية تعنى أن يدهن الإناء المصنوع من الطين المفخور أو الصلصال بمادة زجاجية سائلة، وهذا النوع من الخزف المزجج سابق فى وجوده تاريخيا على ظهور التحف المصنوعة من الزجاج، كما أن الفخار سابق فى وجوده تاريخيا على ظهور التحف المصنوعة من الخزف.

وتنحصر أهمية الفخار والخزف بشكل عام فى أن مخلفاتهما تعد من أكثر المخلفات الأثرية على الإطلاق، ولذلك فهى واحدة من أهم ما يمكن الإعتماد عليه ليس فقط فى ترتيب مراحل التطور الحضارى للإنسان، بل وفى تأريخ طبقات الحفر الأثرى وترتيب الطرز الفنية فيها، علاوة على أنهما أقرب الفنون التطبيقية إلى روح هذا الإنسان وأكثرهما صلة به عن غيرهما من الفنون الأخرى نظرا لما لكليهما من معين واحد، يدل على ذلك قول الحق تبارك وتعالى ﴿وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنْسَانِ مِن طِينٍ﴾ (٥٠) وقوله عز من قائل ﴿إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِّن طِينٍ﴾ (٧١) فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ ﴿٥١﴾ وقوله سبحانه وتعالى ﴿خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِّن صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ﴾ (١٤) وَخَلَقَ الْجَانَّ مِّن مَّارِجٍ مِّن نَّارٍ ﴿٥٢﴾.

٢- العرب وصناعة الفخار والخزف؛

إذا كنا قد عرفنا من خلال العرض الموجز المشار إليه أهمية التحف الفخارية والخزفية بالنسبة لحضارة الإنسان بشكل عام، فماذا يمكن أن نعرف عن بداية هذه الصناعة فى العصر

الإسلامى المبكر، يقول بعض مؤرخى الفنون العربية أن العرب عندما فتحوا الأمصار المختلفة فى النصف الأول من القرن الأول للهجرة لم يجدوا أمامهم صناعة خزف متطور، لأن أصحاب الحضارات المجاورة لم يعطوا تلك الصناعة أهمية خاصة، فلم يكن هناك إلا خزف بسيط خال من الزخارف وغالبية العظمى من النوع الذى يغلب عليه اللون الأزرق المائل إلى الخضرة أو الأصفر الضارب إلى البنى (٥٣).

والواقع أن هذا رأى يتعارض مع ما ذكرناه من أن هذه الصناعة كانت من أقدم الصناعات البشرية التى واكبت مراحل التطور الحضارى للإنسان منذ البداية، ومن ثم فإن حالتها التى وجدت عليها عند الفتح العربى فى القرن (١هـ / ٧م) كانت تعد مرحلة متطورة إلى حد كبير عما كانت عليه، وقد وصلت صناعتها آنذاك فى بلدان كثيرة - ومنها مصر - شوطا بعيدا من التقدم والإزدهار، ولأن ذلك معناه أن علماء الآثار عندما أخذوا منتجات هذه الصناعة دليلا ماديا على مدى تقدم الإنسان وتطوره فى مراحل حضارته المتعاقبة لم يكونوا على حق فيما ذهبوا إليه، ولأن معناه فوق هذا وذاك يتعارض مع ما خلفته لنا تلك الحضارات من تحف فخارية لاتزال باقية بين مقتنيات المتاحف العربية والأجنبية، أو ضمن المجموعات الأثرية الخاصة التى يملكها هواة الآثار فى شتى أقطار العالم.

يؤيد ذلك أن تاريخ هذه الصناعة فى وادى النيل مثلا - ونحن نعتمد فى هذا على تحف لاتزال محفوظة فى المتحف المصرى بالقاهرة - يوضح لنا من غير شك أن هذه الصناعة كانت مزدهرة منذ العصور القديمة وكانت العجلات ذات المحاور الرأسية معروفة لصانعى الفخار فى تلك العصور الفرعونية، وهذه العجلة - كما وصفتها المراجع التاريخية - كانت تتكون من قرص دائرى يدار بواسطة بدال يدوى، حيث يشكل الفخرانى الطمى «clay» عليها تشكيلا مبدئيا تؤخذ الآنية بعده لتطلى من الخارج بطبقة شفافة من الطمى الأبيض النقى ثم تترك لتجف، بعد ذلك كانت تصقل وتلمع بواسطة قطعة حجرية صلبة ثم توضع فى فرن خاص لتحرق، وتؤخذ بعد الحرق لتتنقش عليها الزخرفة أو الرسم المطلوب (٥٤) وإن دلت هذه المراحل على شىء فإنما تدل على أن مصر كانت قد عرفت - كغيرها من دول العالم القديم آنذاك - صناعة الأواني الفخارية ووصلت فيها هذه الصناعة إلى مرحلة من التطور لا يمكن التقليل منها.

غير أن ما يمكن التسليم به في هذا الصدد أن العرب في عصر الخلفاء الراشدين رضوان الله عليهم لم يهتموا اهتماما مباشرا بهذه الصناعة إذ لم تكشف لنا الحفائر التي أجريت في شبه الجزيرة العربية - على الأقل حتى الآن - عن وجود قطع فخارية أو خزفية ترجع إلى العصر المشار إليه، أما في العصر الأموي فقد كشفت الحفائر الأثرية التي أجريت في أطلال مدينتي الكوفة والحيرة بالعراق عن بعض القطع الفخارية غير المزججة تشتمل على بعض الزخارف النباتية والهندسية المعمولة بطريقة الحز، ويميل علماء الآثار إلى نسبة هذه القطع إلى أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي، والخلاصة أن العرب كانوا قد تركوا عجلة الصناعات في البلاد المفتوحة تسير على منوالها الذي وجدوها عليه عند الفتح حتى تعرفوا على أسرار هذه الصناعات بعد ذلك بوقت غير طويل وبدأوا في ممارستها وفقا لأساليبهم الفنية التي ارتضوها^(٥٥).

٣- مراحل صناعة الأنية الفخارية والخزفية؛

تمر صناعة الأنية الفخارية والخزفية عادة بخمس مراحل نوجزها فيما يلي:

١/٣ - الحصول على الطينة المناسبة: وقد اختلفت هذه الطينة من قطر إلى قطر ومن جهة إلى جهة تبعا لاختلاف التربة ومكوناتها، ولهذا فقد تفاوتت المنتجات الخزفية في شتى أقطار العالمين العربي والإسلامي من حيث المادة والخامة، ومن حيث الجودة واللون، ومن ثم فإن نوع الطينة قد يفتد أحيانا في التعرف على مكان الصناعة وبالتالي في تحديد العصر الذي صنعت فيه والطرز الذي تنتسب إليه.

٢/٣ - إعداد المادة الخام: ونعني بذلك عجن الطينة التي تجهز للصناعة إلى الدرجة المناسبة من الليونة، وكان من الضروري - في هذه المرحلة - أن تقلب هذه الطينة تقليبا جيدا حتى تتحد كل مكوناتها مع بعضها البعض إتحادا اندماجيا كاملا متجانسا دون أن يترك التقلب فيها أية فقائيع هوائية، لأن وجود هذه الفقائيع يخرج لنا في النهاية تحفا فخارية معيبة.

٣/٣ - التشكيل: وكان تشكيل الأنية الفخارية أو الخزفية يتم في أول الأمر عن طريق الممارسة اليدوية، ثم استخدم الدولاب أو العجلة بعد ذلك لتدوير الطينة، واستعمل الصانع في ذلك يده وأصابعه للتشكيل، واستعان - إذا لزم الأمر - بأداة ما لإزالة الزيادات الطينية التي قد تعلق بيدن الأنية أثناء هذا التشكيل.

٣ / ٤ - التجفيف والبطانة والزخرفة: كان المتبع بعد التشكيل أن تترك الأنية الفخارية لتجف، ثم تطلّى بعد جفافها بما يسمى بالبطانة «slip»، وتدخل في فرن خاص لتحرق في درجة حرارة معينة تختلف باختلاف نوع الطينة ومكونات البطانة المستخدمة فيها ثم تنقش عليها الزخارف المطلوبة بعد ذلك وتدخل إلى الفرن مرة أخرى لتثبيت هذه الزخارف.

٣ / ٥ - التزجيج: ويقصد به طلاء الأنية الفخارية بطبقة من الزجاج الذائب عن طريق صب هذا الزجاج الذائب عليها أو غمسها فيه، وقد يستخدم في ذلك التذهيب أو أنواع أخرى من الطلاءات، ثم يعاد الحرق لتثبيت الطلاء، وربما يتكرر هذا الحرق عند استخدام طلاءات مختلفة يستلزم الأمر حرقها مرة بعد أخرى، أما الخزف ذو البريق المعدني وهو أرقى أنواع الخزف العربي الإسلامي فطريقة صناعته تنحصر في أن الخزاف يبدأ بتشكيل الأنية من الطين الأصفر النقي الخالي من الشوائب، ثم يغطيها بطبقة طينية رقيقة تعرف عند أهل الصناعة باسم البطانة، ثم يسوى الإناء في الفرن للمرة الأولى عند درجة حرارة معينة ويدهن - بعد هذه التسوية - بطبقة من الزجاج الذائب، ثم يدخل إلى الفرن مرة ثانية لتثبيت هذا الطلاء الزجاجي الذي تنقش عليه الزخارف المطلوبة بمزيج من الكبريت وأوكسيد الفضة وأوكسيد النحاس الأحمر وبرادة الحديد، وتذاب هذه المواد جميعا في الخل أو أي حامض آخر، فيتكون من ذلك سائل يستخدمه الخزاف إن كان ممن يتقنون الرسم، أو يعهد بالإناء إلى فنان ممن يجيدون الخزاف فيستخدم هذا المزيج في رسم العناصر الزخرفية المختلفة من هندسية وكتابية وحيوانية، ثم يدخل الإناء إلى الفرن للمرة الثالثة لتثبيت هذه الزخارف في فرن ذا حرارة هادئة بما يعنى أن يكون هواؤه قليلا ودخانه كثيرا وليس به لهب، ثم يخرج الإناء بعد فترة زمنية وجيزة وقد اكتسب خصائص الخزف ذو البريق المعدني (٥٦).

٤ - بعض قتاني هذه الصناعة وبعض مراكز صناعتها:

لاشك أنه كان يشترك في عمل الأنية الخزفية عدد من الفنانين لكل منهم - بطبيعة الحال - مهمة خاصة ناسبت قدرته ونوع تدريبه، ومن هؤلاء العجّان الذي يعد الطينة للتشكيل طبقا للشروط التي سبق ذكرها، والخزاف أو الفخّراني أو الفاخوري الذي يقوم بتشكيل

الآنية فى صورتها المبدئية، والفران الذى يتولى حرق التحفة طبقا لما يجب أن يكون عليه الحرق فى كل مرحلة، والمزخرف أو الرسام أو الدهان الذى يقوم بالطلاء وعمل الزخارف، وهى مرحلة قد يشترك فيها عدد من المزخرفين يقوم كل منهم بأداء مهمة معينة من النقش أو الرسم أو الطلاء، ثم تنقل التحفة لمن يليه فيضيف إليها بدوره وهكذا^(٥٧).

وقد اشتهرت فى صناعة الخزف الإسلامى مراكز شتى نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر بغداد وسامرا والموصل والكوفة بالعراق، والرى وقاشان والسوس ونيسابور فى إيران، والفسطاط والقاهرة والقيوم فى مصر، والرقّة والرصافة ودمشق فى الشام، ومالقة وغرناطة ومنيشة فى الأندلس، وإزنيق وكوتاهية فى آسيا الصغرى^(٥٨)، وقد انتجت كل هذه المراكز وغيرها العديد من الأوانى الفخارية والخزفية التى اشتملت على نوعيات راقية وأخرى شعبية.

الفصل الثاني

أنواع الفخار والخزف الإسلامي

الفصل الثاني

أنواع الفخار والخزف الإسلامى

اختلفت أنواع الفخار والخزف التى ابتكرها الخزاف المسلم اختلافا واضحا من حيث الطينة والعجينة، ومن حيث التكوين والتشكيل، ومن حيث رقة الجدران وسماكتها، ومن حيث الطلاء وعناصر الزخرفة، وانقسم الفخار والخزف الإسلامى تبعا لذلك إلى عدة طرز اتخذ بعضها طابع الدولية كما هو الحال بالنسبة للخزف ذو البريق المعدنى الذى ابتكره الخزافون فى سامرا خلال القرن (٣هـ / ٩م) وانتشرت صناعته بعد ذلك فى سائر أنحاء العالم الإسلامى، بينما اتخذ البعض الآخر طابع المحلية وانفرد بإنتاجه إقليم معين من أقاليم العالمين العربى والإسلامى كما هو الحال بالنسبة للفخار المطفى بالمينا الذى صنعه مصر خلال العصر المملوكى.

وحتى هذه الطرز المحلية أو الإقليمية كانت تنقسم بدورها إلى عدة أنماط ثانوية أو فرعية حسب اختلاف الأقاليم والأزمنة التى أنتجت فيها، بل وحسب اختلاف مدارس الفنانين من الصناع أنفسهم، فتباينت هذه الأنماط الفرعية من حيث الصناعة أو الزخرفة أو من حيث كليهما معا، يؤيد ذلك مثلا خزف الفيوم الذى انفردت هذه المدينة بصناعته وإنتاجه فى القرنين (٥-٦هـ / ١١-١٢م) دون غيرها من سائر البلاد المصرية الأخرى، وامتااز بأن زخارفه كانت عبارة عن أشرطة ملونة بالأسود والأبيض والأصفر والأخضر.

وطبقا لهذا الاختلاف أو التباين فى نوعية العجينة وطريقة التشكيل، وفى مادة الطلاء وعناصر الزخرفة وكيفية تنفيذها فإنه يمكن تقسيم الفخار والخزف الإسلامى عامة إلى ثمانية أنواع رئيسية هى:

١- الخزف ذو الزخارف المحزوزة.

٢- الخزف ذو الزخارف المحفورة.

٣- الخزف ذو الزخارف البارزة

٤- الخزف ذو البريق المعدنى.

٥- الخزف تقليد البيزنطى والصينى.

٦- البلاطات القاشانية والفسيفساء الخزفية.

٧- الفخار المطلقى بالمينا.

٨- الصناعات الفخارية الشعبية.

وفيما يلى عرض موجز لكل نوع من هذه الأنواع:

١- الخزف ذو الزخارف المحزوزة: (شكل ٥)

انتشر هذا النوع من الخزف ذو الزخارف المحزوزة تحت الدهان فى كثير من الأقاليم العربية والإسلامية وانقسمت منتجاته إلى سبعة أقسام فرعية هى:

١ / ١- قسم تميزت أوانيه بيقع وخطوط لونية مختلفة يعد من أقدم أنواع الخزف الإسلامى التى وصلت إلينا وينسب إلى إيران فيما بين القرنين (٢-٣هـ / ٨-٩م).

١ / ٢- قسم تميزت أوانيه بزخارف هندسية متقنة ذات عناصر متقاطعة أو متداخلة أو متشابكة اشتمل بعضها على أشكال حيوانات وطيور بدائية الرسم، ويرجع مؤرخو الفنون الإسلامية منتجات هذا القسم إلى شمال إيران فيما بين القرنين (٤-٥هـ / ١٠-١١م).

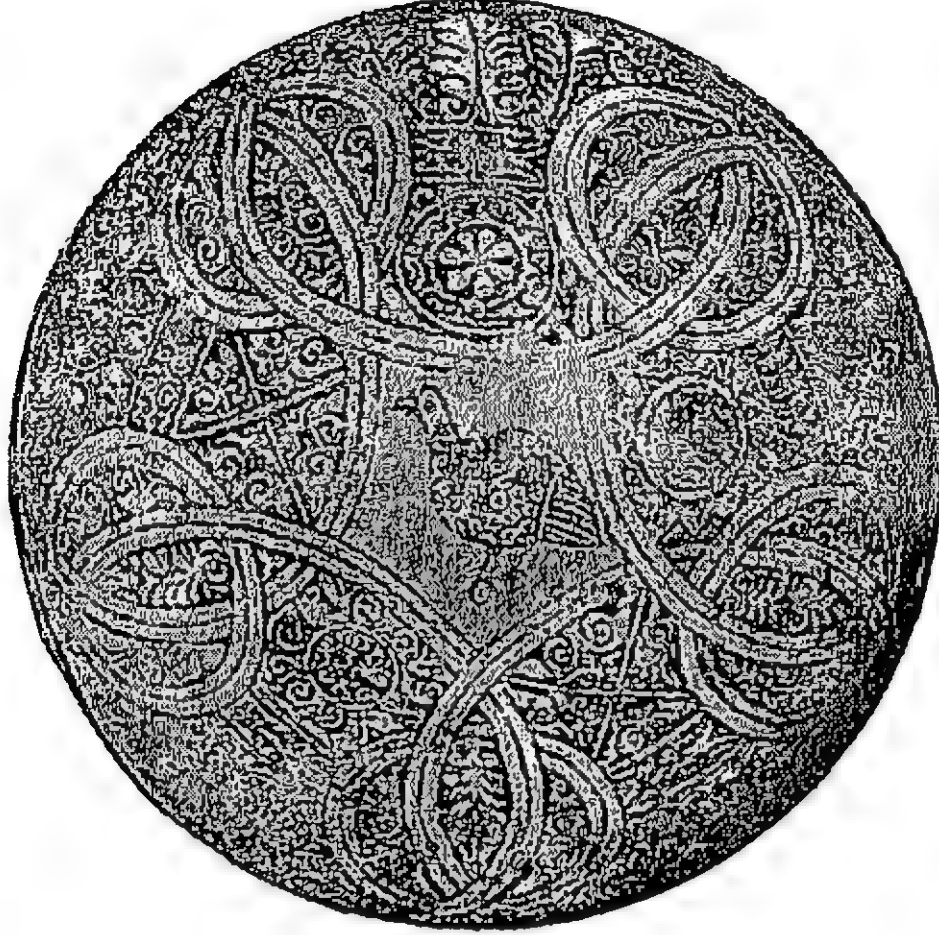
١ / ٣- قسم تنسب أوانيه إلى زنجان فى إقليم أذربيجان وتشتمل الزخارف فيه على أشكال حيوانات وطيور بسيطة الرسم تميزت بحركة قوية تحيط بها زخارف نباتية ذات أشكال حلزونية، وترجع منتجات هذا القسم إلى القرن (٥هـ / ١١م).

١ / ٤- قسم تنسب أوانيه إلى آمل فيما بين القرنين (٥-٦هـ / ١١-١٢م) وتشبه منتجات هذا القسم إلى حد بعيد منتجات خزف زنجان، إلا أن حركة أشكال طيورها وحيواناتها أضعف من سابقتها، كما أن زخارفها النباتية والهندسية كانت قد عملت فى وحدات صغيرة ملئت ببعض البقع أو الدوائر أو الخطوط المتقاطعة.

١ / ٥- قسم تميزت أوانيه بأنها كانت عبارة عن خزف أبيض رقيق يشبه النوع السابع الذى عرفت به مصر، وتنسب منتجات هذا القسم إلى إيران فيما بين القرنين (٥-٦هـ / ١١-١٢م).

١/٦- قسم تشتمل الزخارف فيه على عناصر من رسوم الطير والإنسان والحيوان بطريقة قوية متقنة ذات ألوان متعددة، وتنسب منتجات هذا القسم إلى إيران في القرن (١٢هـ / ١٢م).

١/٧- قسم تميزت أوانيه بموضوعات زخرفية محزوزة تشبه إلى حد كبير موضوعات الخزف ذو البريق المعدني، وينسب هذا القسم إلى مصر في القرن (٧هـ / ١٣م).



شكل ٥ - خزف ذو زخارف محفورة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة
ينسب إلى إيران فيما بين القرنين (٤-٥هـ / ١٠-١١م)

٢- الخزف ذو الزخارف المحفورة: (شكل ٦)

بدأ إنتاج هذا النوع من الخزف ذو الزخارف المحفورة في العصر العباسي إعتباراً من القرن (٣هـ / ٩م)، وتنقسم منتجاته إلى سبعة أقسام فرعية هي:

١/٢- قسم عملت زخارفه بواسطة أختام عليها نقوش مقلوبة تشتمل على عناصر من الزخارف النباتية والهندسية كانت تطبع على عجينة الآنية قبل أن تجف، وقد عثر

على قطع من هذا النوع من الخزف في كل من مدينتي سامرا بالعراق والفسطاط في مصر ترجع إلى ما بين القرنين (٣-٤هـ / ٩-١٠م).

٢ / ٢ - قسم عملت زخارفه عن طريق حفر العناصر الزخرفية حتى يصل هذا الحفر إلى قشرة السطح الأعلى للإناء، وتسمى منتجات هذا القسم باسم الخزف الجبرى، وكانت أهم مراكز إنتاجه جاروس وزنجان في إيران فيما بين القرنين (٤-٦هـ / ١٠-١٢م).

٢ / ٣ - قسم تميزت منتجاته بتقليد الخزف الصينى الذى ينسب إلى أسرة تانج، وهو خزف رقيق حفرت فيه الأرضية وتركت عناصره الزخرفية بارزة مثل الخزف الجبرى، وقد انتشر هذا النوع أيضا في كل من إيران والعراق ومصر فيما بين القرنين (٣-٦هـ / ٩-١٢م).

٢ / ٤ - قسم لونت أوانيه في الزخارف والأرضيات بلون أزرق، وتألفت عناصره الزخرفية غالبا من أشكال الطيور والحيوانات، إضافة إلى الزخارف النباتية والهندسية والكتابية، وتنسب منتجات هذا القسم إلى إيران فيما بين القرنين (٥-٦هـ / ١١-١٢م).

٢ / ٥ - قسم تنسب منتجاته - التى تميزت باشتمالها على ذات العناصر المشار إليها في القسم السابق - إلى مصر خلال العصرين الفاطمى والأيوبي فيما بين القرنين (٥-٧هـ / ١١-١٣م).

٢ / ٦ - قسم تميزت أوانيه بالحفر والتخريم في جسم الإناء كله، وقد طليت هذه الأوانى باللون الأبيض علاوة على دهانات زرقاء وخضراء، وتنسب منتجات هذا القسم أيضا إلى إيران فيما بين القرنين (٥-٧هـ / ١١-١٣م).

٢ / ٧ - قسم تميزت أوانيه بأنها ذات أرضية محفورة وزخارف مدهونة بلون أسود، واشتملت زخارف هذه الأوانى على عناصر نباتية وحيوانية يغلب عليها الإزدحام، وقد انتشر هذا النوع في إيران فيما بين القرنين (٦-٧هـ / ١٢-١٣م).



شكل ٦ - خزف ذو زخارف محفورة في المتحف البريطاني بلندن ينسب إلى
مصر فيما بين القرنين (٦٥٠هـ / ١١-١٢م)

٣- الخزف ذو الزخارف البارزة: (شكل ٧)

بدأ إنتاج هذا النوع من الخزف ذو الزخارف البارزة عن سطح الأنية خلال القرن
(٣هـ / ٩م) في كل من إيران والعراق، وانتقلت صناعته في ذات القرن أو بعده بقليل إلى
كل من الشام ومصر، وتنقسم منتجاته إلى أربعة أقسام فرعية هي:

١/ ٣- قسم شكلت الزخارف في أوانيه عن طريق إضافة العناصر الزخرفية المطلوبة فوق

السطح المستوي للآنية فيما اصطلح مؤرخو الفنون على تسميته بطريقة الباربوتين (Barbotine)، وقد انتشرت منتجات هذا النوع من الخزف - خلال القرن (٣هـ / ٩م) في كل من سامرا بالعراق وسوسة في إيران، ومع أن الخزاف المسلم كان متأثراً في تلك المرحلة بالتقاليد التي كانت سائدة في هذه البلدان قبل الإسلام، ونعني بذلك التقاليد الآشورية في العراق والتقاليد الساسانية في إيران إلا أن هذا الخزاف كان قد استطاع بعد فترة من الزمن أن يصل بهذه الطريقة خلال القرن (٦هـ / ١٢م) إلى ذروة الإتقان في مدينة الموصل بالعراق.



شكل ٧ - خزف ذو زخارف بارزة في مجموعة دوسيه ينسب إلى مصر وسوريا
في القرن (٥هـ / ١١م)

٣ / ٢ - قسم تنسب منتجاته الخزفية إلى كل من مصر وسوريا فيما بين القرنين ٣-٤هـ / ٩-١٠م) وقد استخدم في منتجات هذا القسم نفس الأسلوب الذي شاع في منتجات القسم الأول مع تأثر الزخارف هنا بالتقاليد المحلية التي كانت سائدة في كل من هذين البلدين قبل الفتح الإسلامي، ونعني بها التقاليد الفنية البيزنطية.

٣ / ٣ - قسم تنسب منتجاته إلى إيران عمل بعضه في قاشان والرى خلال العصر السلجوقي في القرن (٧هـ / ١٣م)، وعمل بعضه الآخر في سلطان آباد فيما بين القرنين (٧هـ / ١٣-١٤م)، وتميزت منتجات قاشان والرى في هذا القسم بزخارف بارزة عليها رسوم بالبريق المعدني، بينما تميزت منتجات سلطان آباد بأسلوب التصوير الإسلامي في العصر السلجوقي.

٣ / ٤ - قسم تنسب منتجاته إلى إيران، واشتهرت بإنتاجه مدينة قاشان فيما بين القرنين (٧هـ / ١٣-١٤م) وتميزت هذه المنتجات برسوم بارزة فوق الدهان.

٤ - الخزف ذو البريق المعدني: (Lustre Painted Ceramic) (ش ٨)

لم تبدأ الثورة الفعلية في صناعة الخزف الإسلامي على ما يبدو إلا قبيل تشييد مدينة سامرا في العصر العباسي بالعراق خلال القرن (٣هـ / ٩م) فقد أسفرت الحفائر التي أجريت في أطلال هذه المدينة عن اكتشاف ضرب من الضروب الخزفية الجديدة عرف عند مؤرخي الفنون بالخزف ذي البريق المعدني، ولم يحدد هؤلاء المؤرخون إن كان هذا النوع من الخزف قد ابتكره الخزافون العرب لأول مرة في سامرا خلال القرن (٣هـ / ٩م) أم أنه كان قد عمل في بعض المدن العراقية الأخرى (٥٩).

والواقع أن هذا النوع من الخزف الإسلامي يمثل أهم وأرقى ما توصل إليه الصانع المسلمون في هذا المجال، إذ استطاعوا لأول مرة في تاريخ هذه الصناعة أن يكسبوا الأواني الخزفية بريقاً معدنياً لامعاً جمع في ألوانه بين الذهبي والأحمر النحاسي والأصفر الضارب إلى الخضرة، وقد انتقلت صناعة هذا النوع الجديد من الخزف الإسلامي بعد أن عرفت في العراق خلال القرن (٣هـ / ٩م) إلى كثير من الأقاليم الإسلامية المختلفة ولاسيما الرى وسوسة في إيران، وأفرازياب (سمرقند الحالية) في آسيا، والزهراء في الأندلس، والفسطاط في مصر.



شكل ٨ - خزف ذو بريق معدنى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر
فيما بين القرنين (٣-٤هـ / ٩-١٠م)

ويرى بعض مؤرخى الفنون العربية الإسلامية أن إقبال المسلمين الزائد على استعمال الأواني الخزفية ذات البريق المعدنى يرجع إلى أنها أغنتهم عن استعمال الأواني الذهبية والفضية التى نهى الإسلام عن استعمالها فيما ورد من أحاديث الرسول (ﷺ) حيث قال فى واحد منها «لا تلبسوا الحرير ولا الديباج ولا تشربوا فى آنية الذهب والفضة ولا تأكلوا فى صحافها فإنها لهم فى الدنيا ولنا فى الآخرة» (٦٠).

والخلاصة أن الاكتشافات الأثرية المختلفة كانت قد أسفرت عن العثور على أوان من الخزف ذون البريق المعدنى فى كل من العراق ومصر وإيران والاندلس، مما جعل العلماء والباحثين يختلفون حول الموطن الأصلي لهذه الصناعة التى يغلب على الظن أنها ولدت فى العراق خلال القرن (٣هـ / ٩م) كما أسلفنا لما عثر عليه فى حفائر سامرا من تحف كثيرة من هذا النوع ومن بينها قطع تالفة مما يسميه الأثريون بمخلفات الأفران (Wastes) (٦١).

أما بالنسبة لمصر فيقال أن الخزافين فيها كانوا قد تعلموا صناعة هذا النوع من الخزف

على يد خزافين عراقيين «ونحن لا نميل إلى الأخذ بهذا الرأي لأن في الإنتاج الوفير من الخزف المصرى ذو البريق المعدنى الذى أنتج فى العصر الطولونى وما بعده من ناحية، وفى القطع التالفة (Wastes) التى عثر عليها عند أفران الصناعة بالفسطاط من ناحية ثانية، وفى التقدم المذهل الذى أحدثه الخزافون المصريون فى هذه الصناعة إبان العصر الفاطمى تميزا عن زملائهم العراقيين من ناحية ثالثة ما يكفى للرد على هذا الرأي ودحض ما ذهب إليه، ولا يزال متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يحتفظ بالعديد من قطع الخزف المصرى ذو البريق المعدنى التى تزينها عناصر نباتية وهندسية وأدمية وحيوانية، وطبعيا أن يضم الخزف المصرى الطولونى ذو البريق المعدنى قطعاً كثيرة تشبه إلى حد كبير فى زخارفها وطرق صناعتها خزف سامرا، لأن المرجح فى هذا الصدد أن بعض هذا القطع كان قد استورد من العراق وأن بعضها الآخر كان قد صنع محليا فى العصر الطولونى على غرار خزف سامرا، ونحن نعلم أن أحمد بن طولون كان قد نشأ فى سامرا وتأثر كثيرا بأساليبها الفنية وعمل بعد تأسيس الدولة الطولونية فى مصر على تقليد منتجات حاضرتة الأولى وفنونها، أما أصحاب رأى القائل بأن الخزف ذو البريق المعدنى كان قد ابتكر فى إيران معتمدين فى ذلك على أن ما وجد من خزف هذا النوع فى المدن الإيرانية أكثر بكثير مما وجد بالعراق فيكفى للرد عليهم أن خزف إيران ذو البريق المعدنى كان قد اتبع من حيث الصنعة والزخرفة خزف سامرا، كما أن معظم القطع الإيرانية من هذا النوع الذى نحن بصددده يرجع تاريخها إلى ما بعد خزف سامرا، ولا يمكن للكثرة بالقياس العلمى أن تتخذ دليلا على استقطاب نشأة هذا النوع من الخزف الإسلامى.

ومهما يكن من أمر فإن زخارف الخزف الإسلامى ذو البريق المعدنى يمكن حصرها فى ثلاثة أنماط أولها غمط ذو زخارف هندسية بحتة تتكون من أشكال هندسية منتظمة بسيطة أو مركبة، وثانيها غمط ذو زخارف نباتية بحتة تتداخل فى عناصره تهشيرات متوازية ومتقابلة ومتعرجة ونقط فى دوائر أو مربعات أو معينات وبقع متلاصقة، وثالثها غمط ذو زخارف من كائنات حية تتكون من أشكال آدمية وحيوانية ورسوم طير مع عناصر مكملية أخرى من الوريقات والتفريعات النباتية.

٥- الخزف تقليد البيزنطى والصينى؛ (Immitating of Byzantine and Chinese Ceramic) (شكل ٩)

قلد الخزافون المسلمون كلا من الخزف البيزنطى والخزف الصينى، وكان تقليد الأول

فى البدائة أمرا طبيعيا حيث كانت البلاد التى أنتجته تابعة قبل الفتح العربى للدولة البيزنطية، أما تقليد الثانى فكان الدافع إليه على ما يبدو هو ما تمتعت به بلاد الصين من شهرة واسعة فى صناعة الخزف آنذاك، فكان للمصنوعات الصينية من ثم مكانة سامية لدى المسلمين، ويكفى أن نذكر للدلالة على ذلك أن الهدية النفيسة التى بعث بها على بن عيسى والى خراسان إلى الخليفة العباسى هارون الرشيد كانت قد اشتملت على مائتى قطعة من الصينى الفرفورى (أى الرقيق) ولا تزال هذه الكلمة مستعملة فى العراق حتى اليوم للدلالة على رقة التحف الخزفية، كما تضمنت هذه الهدية من الأوانى والكؤوس والصحون والزهرىات ما لم يشاهد مثله فى قصر ملك آخر (٦٢)، والواقع أن شهرة الصين فى صناعة الخزف لم تكن على غير أساس، فقد تفوق الصينيون فى هذا المضمار تفوقا يكفيه أنه جعل من اسم بلادهم علما على هذه الصناعة عامة فى كل من الشرق والغرب، ولا تزال كلمة صينى تطلق على متجاتها فى اللغتين العربية والأوروبية على حد سواء.



شكل ٩ - خزف تقليد البورسلين الصينى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
ينسب إلى إيران فيما بين القرنين (١٠ - ١١هـ / ١٦ - ١٧م)

ومهما يكن من أمر فإن صناعة الفخار والخزف كانت قد تقدمت في العصور الإسلامية تقدماً عظيماً بعد أن فتح المسلمون أقطاراً كان لها ماض عريق في هذه الصناعة مثل إيران والعراق والشام ومصر، ويفضل خضوع هذه الأقطار لحكم واحد هو الحكم العربي الإسلامي حدث تبادل في الخبرات المتعلقة بهذه الصناعة فأدى ذلك بدوره إلى ظهور النهضة في هذه المجال بعد أن كان الخلل والتدهور قد أصابا ذلك الفن قبيل الإسلام، ولم يكتف الصناع المسلمون بالمحافظة على التقاليد الفنية التي ورثوها عن الصناع الوطنيين في هذه الصناعة بل أخذوا في تنميتها وتطويرها حتى ابتكروا أساليب جديدة لم تكن معروفة من قبل، كذلك فقد استفادوا في تحسين فنهم الخزفي من الخزف الصيني الذي قلده والذي كان يستورد بكثرة إلى مختلف أقطار العالم الإسلامي، وخير شاهد على ذلك أنه قد عثر على الكثير منه في حفائر سامرا بالعراق وحفائر الفسطاط في مصر (٦٣).

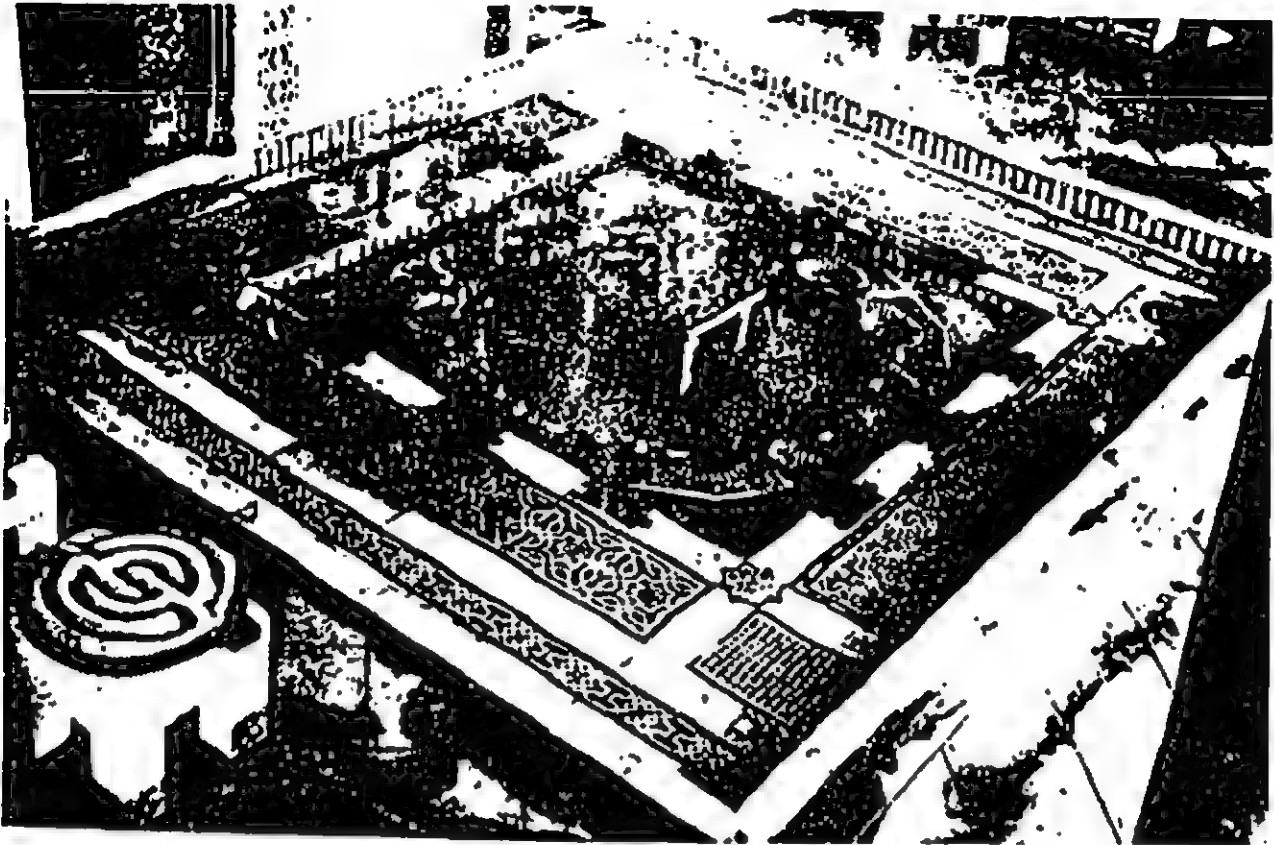
٦- البلاطات القاشانية والفسيفساء الخزفية (Mosaic Tiles) (شكل ١٠-١١)

كانت بلاطات محراب المسجد الجامع بالقبروان وبلاطات مدينة الزهراء بالأندلس هي أقدم أمثلة بلاطات القاشاني ذات البريق المعدني التي عرفت في الفنون العربية الإسلامية، وترجع بلاطات جامع القبروان إلى القرون (٣هـ / ٩م) وكانت تتألف من نوعين أحدهما متعدد الألوان والآخر ذو لون واحد، ويغلب على الظن أنها جلبت من بغداد لتزيين هذا المحراب على يد الأمير أبي إبراهيم أحمد (٢٤٢-٢٤٩هـ / ٨٥٦-٨٦٣م)، ولا غرابة في ذلك بعد أن عرفنا أن سامرا كانت أقدم مركز إسلامي لصناعات الخزف والقاشاني ذو البريق المعدني، ولعل أحسن أمثلة البلاطات الخزفية التي يحتفظ بها متحف الفن الإسلامي بالقاهرة هي تلك البلاطة التي تمثل منظراً من قصة بهرام جور وهو يركب جملاً ويمسك بيده قوساً متأهباً لصيد غزال وتجلس خلفه محظيته أزده وهي تعزف على قانون، وتؤرخ هذه البلاطة بالقرن (٧هـ / ١٣م) (شكل ١٠).

أما الفسيفساء الخزفية فقد شاع استعمالها منذ العصر السلجوقي في إيران وبلاد الجزيرة، وكان الموضوع الفني لهذه الفسيفساء يتألف عادة من عدد كبير من قطع فسيفسائية صغيرة الشكل والحجم كانت تقطع من ألواح كبيرة من الخزف المدهون بالألوان المختلفة، ثم تجمع هذه القطع الصغيرة بعضها إلى بعض طبقاً لنظام معين يحقق الوصول إلى صورة معينة أو إلى تكوين زخرفي خاص، وكان المعتاد أن تثبت هذه القطع في لوحاتها الزخرفية عن طريق ملاط كان يصب عليها من الخلف فيملأ كل تجاويها ويجعلها لوحة فنية واحدة متماسكة (شكل ١١).



شكل ١٠ - بلاطة قاشانية تمثل قصة بهرام جور ومحظيته أزده في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تنسب إلى إيران في القرن (٧هـ / ١٣م)



شكل ١١ - فسيفساء رخامية مملوكية تنسب إلى مصر فيما بين القرنين (٨٩٨هـ / ١٤-١٥م)

ويغلب على الظن أن هذا النوع من الفسيفساء الخزفية هو استمرار للتقاليد الفنية التي كانت سائدة في كل من العراق وإيران، ونعني بذلك تغشية الجدران بالطوب المزجج الذي كانت تشكل منه رسوم الحيوانات الخرافية التي شاعت في هذين الفنين قبيل الإسلام، وقد بدأ إنتاج هذه الفسيفساء الخزفية في عصر السلاجقة، وظلت تنطور حتى وصلت في القرن (٨هـ / ١٤م) إلى أقصى مراحل الكمال الفني فزينت بها المحاريسب والمساجد من الداخل والخارج عن طريق لصق بلاطات منها على جدرانها كانت تنقش برسوم نباتية وهندسية وأشكال حيوانية استخدمت فيها الألوان المختلفة مثل الأبيض والأزرق والأخضر والأصفر الذهبي.

٧- الفخار المطلق بالمينا (Enamelled Pottery) (شكل ١٢)

مما لا شك فيه أن الفخار المطلق بالمينا ذو الطينة المائلة إلى الحمرة كان علامة هامة وبارزة من العلامات المميزة لفن الفخار والخزف في العصر الإسلامي بشكل عام، وقد اكتسب شهرة كبيرة في العالم الإسلامي كله على الرغم من إقليمية التي انفردت بها مصر في العصر المملوكي دون غيرها من أقطار هذا العالم، وكان الإناء من هذا النوع يكسى بقشرة بيضاء (slip) ثم يطلى بالمينا الصفراء أو الخضراء أو ذات اللون البني، أما زخارفه فكانت تحفر في هذه القشرة حتى يصل الحفر إلى الطينة المائلة إلى الحمرة المشار إليها، وتألفت هذه الزخارف بصفة خاصة من كتابات بالخط الثلث الذي شاع استخدامه في عصر المماليك، إلى جانب صور الرنوك أو الشارات (coat of arms) التي كان يتخذها كل أمير من أمراء الحاشية السلطانية طبقاً لوظيفته مثل الكأس رنك الساقى والدواة رنك الدوادر وعصاتا البولورنك الجوكاندار والبقجة رنك الجمدار والسيف رنك السلاحدار والقوس رنك البندقدار وغيرها.

وبالإضافة إلى الكتابات العربية بخط الثلث ورنوك المماليك وشاراتهم فقد تميز هذا النوع من الفخار المطلق بأن كثيراً منه يحمل توقيعات صناعه، وقد أمدتنا آلاف القطع التي لا تزال محفوظة بمخازن مدينة القسطنطينية بمصر القديمة بالعديد من أسماء أولئك الصناع نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر شرف الأبوانى (نسبة إلى أبوان من أعمال مصر الوسطى) ومسلم وعلى بن البيطار وسعد وغيبى بن التبريزى (نسبة إلى تبريز بإيران)، ودهين أو ابن الدهان والأستاذ المصري وغزبل أو غزال وابن الملك والهرمزى والعجيل

وغيرهم، وهى قطع نجد على بعضهما رسومات لأشكال آدمية وعلى بعضها الآخر رسومات لأشكال حيوانية، بالإضافة إلى باقى أشكال العناصر الزخرفية المعروفة فى الفنون العربية الإسلامية بشكل عام (٦٤).



شكل ١٢ - فخار مطلقى بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر المملوكى فيما بين القرنين (٩٧٠هـ / ١٣-١٥م)

٨- الصناعات الفخارية الشعبية (Popular pottery crafts)

مع أن صناعة الفخار والخزف كانت - كما أسلفنا - موضع رعاية مؤرخى الفنون بشكل عام بسبب ارتباطها الوثيق بكل مراحل التطور الحضارى التى مر بها الإنسان، فإن أمثلة قليلة من منتجات هذه الصناعة قد جذبت اهتمام هؤلاء المؤرخين بشكل خاص لأنها كانت من أكثر فروع هذه المنتجات انتشارا بين الناس نظرا لارتباطها بحياتهم اليومية، ونعنى بذلك المسارج والشماعد التى استخدموها فى الإضاءة، وجرار الباروتين التى استخدموها فى التخزين، والقلل التى استخدموها فى مياه الشرب بالإضافة إلى قوارير

النفط التي اختلفت الآراء بشأن أغراض استخدامها والتي كان من الصعب إفراد موضع مستقل لها، وستحدث بإيجاز فيما يلى عن كل نوع من هذه الأنواع:

١/٨- المسارج (Oil Lamps) (شكل ١٣)

مما لا شك فيه أن مصر كانت قد وصلت فى صناعة المسارج خلال العصرين اليونانى والرومانى إلى درجة كبيرة من التطور والإزدهار، وخير الأمثلة الدالة على ذلك تلك المجموعة الرائعة التى لاتزال محفوظة فى المتحف اليونانى الرومانى بالأسكندرية، ثم انتقل هذا التطور إلى العصر البيزنطى ومنه إلى ما يسمى بالعصر القبطى، فزينت المسارج القبطية بنقوش كثيرة ترمز فى غالبيتها إلى عناصر مستوحاة من الدين المسيحى، وقد وصلت إلينا أمثلة كثيرة من هذه المسارج الفخارية القبطية لاتزال معروضة فى المتحف القبطى بمصر القديمة حتى اليوم.



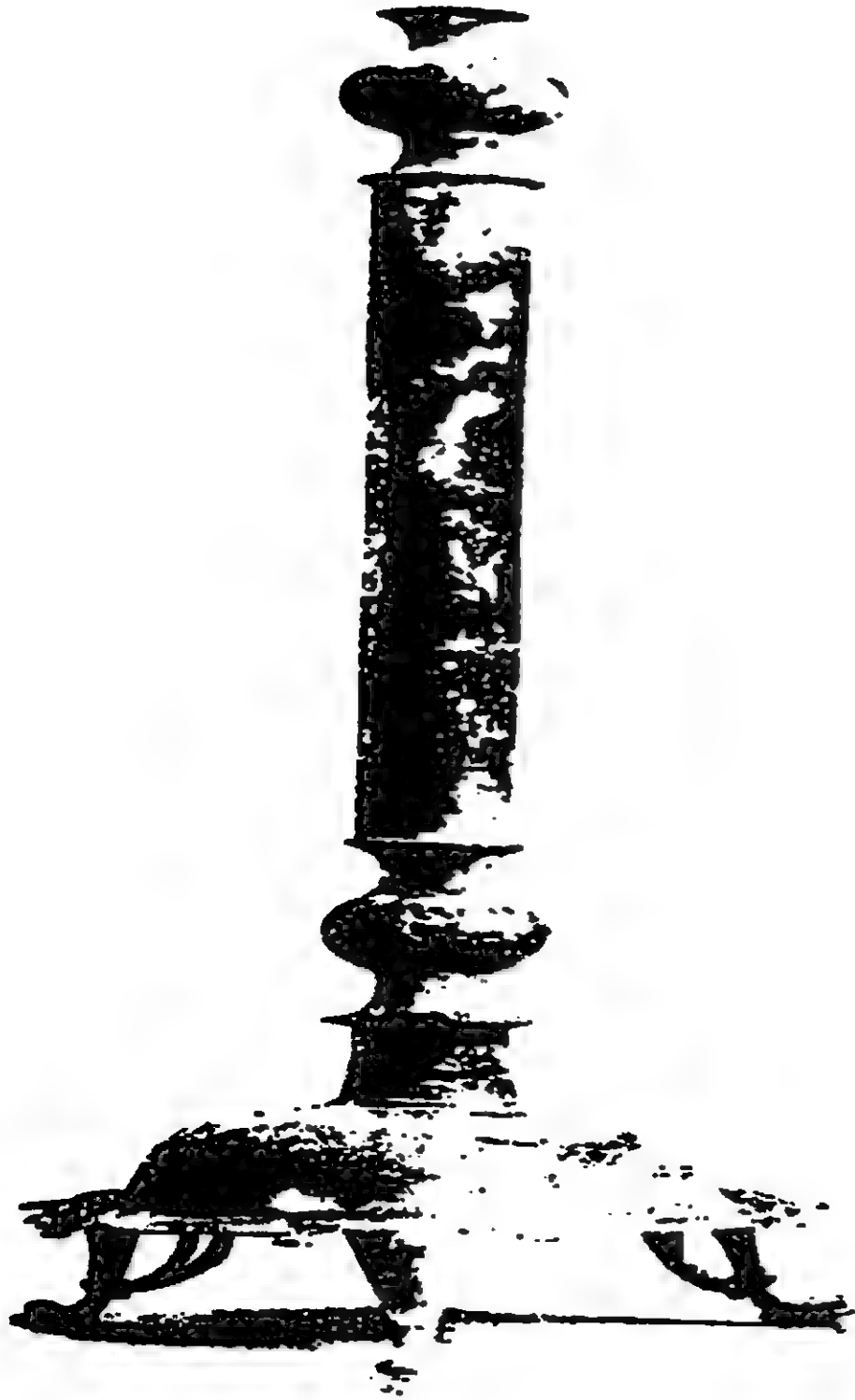
شكل ١٣ - مسارج مختلفة الأشكال فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى عصر المماليك فيما بين القرنين (٧-٩هـ / ١٣-١٥م)

أما فى العصر الإسلامى فقد تطورت هذه الصناعة تطورا بالغا حتى وصلت إلى مرحلة جديدة من الابتكار فى الأشكال والأنماط وأساليب التتميق والتزيين بشتى العناصر الزخرفية المعروفة فى الفنون العربية الإسلامية، وقد أمدتنا أطلال الفسباط بآلاف القطع المزججة وغير المزججة من هذه المسارج ذات الألوان والأشكال المختلفة التى ترجع إلى العصور الإسلامية المبكرة والمتأخرة على السواء، ولا يزال معظم هذه المسارج محفوظا بمخازن الفسباط حتى اليوم، كما لا يزال بعضها معروضا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

٢/٨- الشماعد (Candle Sticks) (شكل ١٤)

كانت الشماعد - إلى جانب المسارج المشار إليها - واحدة من أهم المنتجات الفخارية الشعبية انتشارا فى الأسواق المصرية خلال العصر الإسلامى الوسيط بسبب الحاجة الماسة إليها فى غرض ضرورى هام من أغراض الإنسان اليومية هو الإضاءة، ولذلك كانت صناعة الشموع من أكثر الصناعات رواجاً حينذاك وكانت لها - من ثم - أسواق خاصة فى المدن الإسلامية تحدث المؤرخون عنها وعما كان يعرض فيها من صناعات شمعية مختلفة، وقد فصل المقرئ فى ذلك كثيراً عند حديثه عن سوق الشماعين خلال القرنين (٩٨٠هـ/ ١٤-١٥م)، وأشار إلى أنه كانت تعرض فى هذا السوق كافة أنواع الشموع التى كان وزن بعضها يزيد عن القنطار بينما كان بعضها الآخر - نظراً لضخامته وثقله - يجز على ظهور العربات (٦٥).

وقد تفنن الفنان الشعبى فى أشكال هذه الشماعد التى صنعها على هيئة الفزلان أحيانا أو على هيئة الأفيال وغيرها من الحيوانات أحيانا أخرى، ولم تقتصر المادة التى صنعت منها هذه الشماعد على الفخار أو الخزف فقط بل استخدمت فيها المعادن أيضاً، وكان للمشاعد المعدنية شأن كبير فى الفنون العربية الإسلامية منذ فجر الإسلام، فعملت البسيطة منها على هيئة عمود أوسط ينبثق من قاعدة سفلية تعلوه قمة توضع من فوقها الشموع، ثم تطورت هذه الشماعد المعدنية فى عصر المماليك تطورا هائلاً قل أن نجد له مثيلاً فى أى عصر تاريخى آخر.



شكل ١٤ - شمعدان برونزى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر
فى فجر الإسلام فيما بين القرنين (٣-٤هـ / ٩-١٠م)

٣/٨- جرار الباريوتين (Barbotin jars) (شكل ١٥)

ابتكر الخزافون المسلمون فى العصر العباسى خلال القرن (٣هـ / ٩م) نوعا من الجرار
الفخارية الكبيرة المزينة بالزخارف النباتية والهندسية والأشكال الأدمية والحيوانية عن طريق
لصق أشرطة دقيقة من الطمى على أبدان تلك الجرار قبل حرقها فى الأفران الخاصة بها،
فتصبح تلك الأشرطة - بعد الحرق - جزءا لا يتجزأ من الإناء، وقد عرفت هذه الطريقة

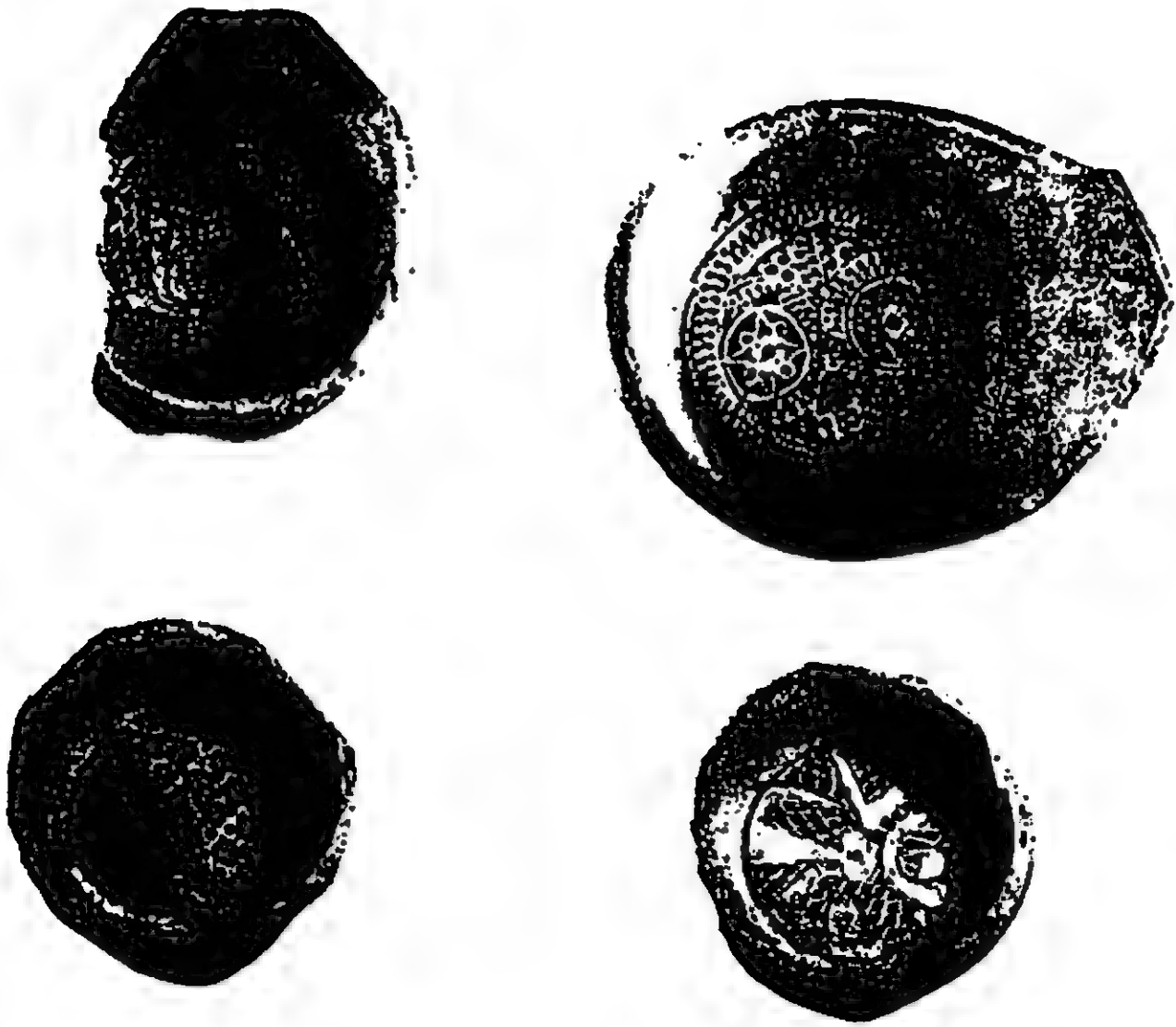
الزخرفية عند مؤرخى الفنون الإسلامية بطريقة الباربوتين (Barbtin Technique) أو صب الزخارف بالقمع أو القرطاس، واستخدمت الجرار الكبيرة المزينة بهذه الطريقة فى كثير من أعمال التخزين التى كانت تقتضيها حياة الناس اليومية ولاسيما تخزين الماء والحبوب، ولعل هذه الطريقة الشعبية البسيطة ذات الزخارف النباتية والهندسية والرسوم الآدمية والحيوانية كانت أصلاً لما ابتكره الصناع فى العصور الإسلامية اللاحقة مما عرف عند مؤرخى الفنون العربية بطريقة الزخارف المضافة (applied decoration)، وقد استخدمت هذه الطريقة فى تزيين بعض الأوانى الزجاجية والفخارية والخزفية التى انتجتها بعض البلاد العربية والإسلامية ولاسيما المدائن والسوس والرى فى إيران وسامرا فى العراق والفسطاط فى مصر.



شكل ١٥ - إناء من فخار غير مدهون تزيينه زخارف بارزة بطريقة الباربوتين فى متحف برلين ينسب إلى العراق فيما بين القرنين (٥-٧هـ / ١١-١٣م)

كانت شباييك القل واحدا من أهم مجالات الصناعات الفخارية الشعبية التي استلقت نظر العلماء والباحثين فى الفنون العربية الإسلامية بشكل خاص، وهذه الشباييك هى أجزاء دائرية تثبت عادة بين بدن القلة الفخارية وبين رقبتها لتحول دون تسرب الهوام إلى داخلها فيلوث ما فيها من ماء، وهى فى ذلك أشبه ما تكون بالمنخل ذو الثقوب الكثيرة التى تسمح بدخول الماء إليها عند الملء وخروجه منها عند الشرب ولا تسمح - كما أسلفنا - بدخول الهوام وغيرها إلى داخلها فيفسد ما فيها من مياه.

وعلى الرغم من أن هذه القطع الفخارية المستديرة كانت تعمل غير ظاهرة للعين، إلا أن الفنان المسلم كان قد حرص على نقشها بكثير من الزخارف النباتية والهندسية والكتابية حتى جعل منها تحفا فنية رائعة تسر بمرآها العين الناضرة لها عند الشرب، وكانت هذه الشباييك فى البداية ذات مسحة بدائية ساذجة، ولكنها سرعان ما تطورت مع الزمن حتى أصبحت آية من آيات الإبداع الجمالى الذى تجلت فيه براعة الفنان المسلم ومهارته، إلا أن التأمل فى جمال زخارف هذه الشباييك غير المرئية يثير فى ذهن الناظر المدقق سؤالا هاما هو لماذا بذل الفنان المسلم جهده فى زخرفة هذا الجزء المستتر عن الأنظار؟ والجواب على ذلك - كما يقول الأستاذ الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق - أنه زخرف هذه الشباييك لأنه أحب الفن للفن وأقبل عليه إرضاء لنزعة فطرية كانت تتردد بين جنبيه، أو أنه زخرف هذا الجزء الداخلى فقط للإبقاء على أثمان هذه الأواني الشعبية فى متناول أيدي العامة من الناس، لأن الإكثار من الزخارف كان يقتضى مزيدا من الجهد ورفع السعر وإخراج القلة بهذا الرفع من حيز الشعبية الذى أنتجت أصلا من أجله إلى حيز الفنون التقليدية الراقية، أو أنه فوق هذا وذاك كان قد زخرف هذا الجزء لسبب عملى ينحصر - كما أسلفنا - فى منع تسرب الهوام إلى داخل القلة فيلوث ما فيها من ماء ولا يمنع فى نفس الوقت من تدفق هذا الماء إلى داخلها عند الملء وخروجه منها عند الشرب، وقد اعتمدت الزخارف فى هذه الشباييك على طريقة التخزين أو الثقيب وما تحدثه هذه الطريقة من جمال عند وقوع الضوء على الأجزاء المتماسكة منها ووقوع الظل على الأجزاء المخرمة فيها، وقد استخدم الفنان المسلم فى هذه الزخارف - كما أسلفنا - الأشكال الهندسية والكتابية والحيوانية (٦٦).



شكل ١٦ - شبايك قلل ذات زخارف مختلفة فى متحف الفن الإسلامى
بالقاهرة من صناعة مصر فى العصور الوسطى

ويثبت مالدينا من شبايك القلل التى لاتزال محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة حتى اليوم أن أبداع ما فى رسوم هذه الشبايك هى تلك العناصر الهندسية البسيطة التى تتألف من وحدات صغيرة مختلفة مثل المثلثات والمعينات والدوائر ونحوها ، أما الزخارف الكتابية فقد كانت فى معظم الأحيان عبارة عن كتابات دعائية أو ماثورات حكمية نجد من بينها «من صبر قدر»، «من اتقا فاز»، «عف تعاف»، «اقنع تعز» ونحو ذلك، بينما انحصرت أشكال الكائنات الحية فى هذه الشبايك فى رسوم الحيوانات والطيور والأسماك التى كانت على جانب كبير من الجودة ودقة الملاحظة بما يثبت أن الفنان المسلم كان قد أصاب فيها غاية التوفيق فى الإبداع الزخرفى والتعبير الحركى.

وأغلب الظن أن صناع الفخار فى العصور الوسطى كانوا يصنعون شبايك القلل بالطرق التى لا تزال متبعة حتى اليوم، وفيها يشكل الفخرانى بدن القلة على دولاب بسيط

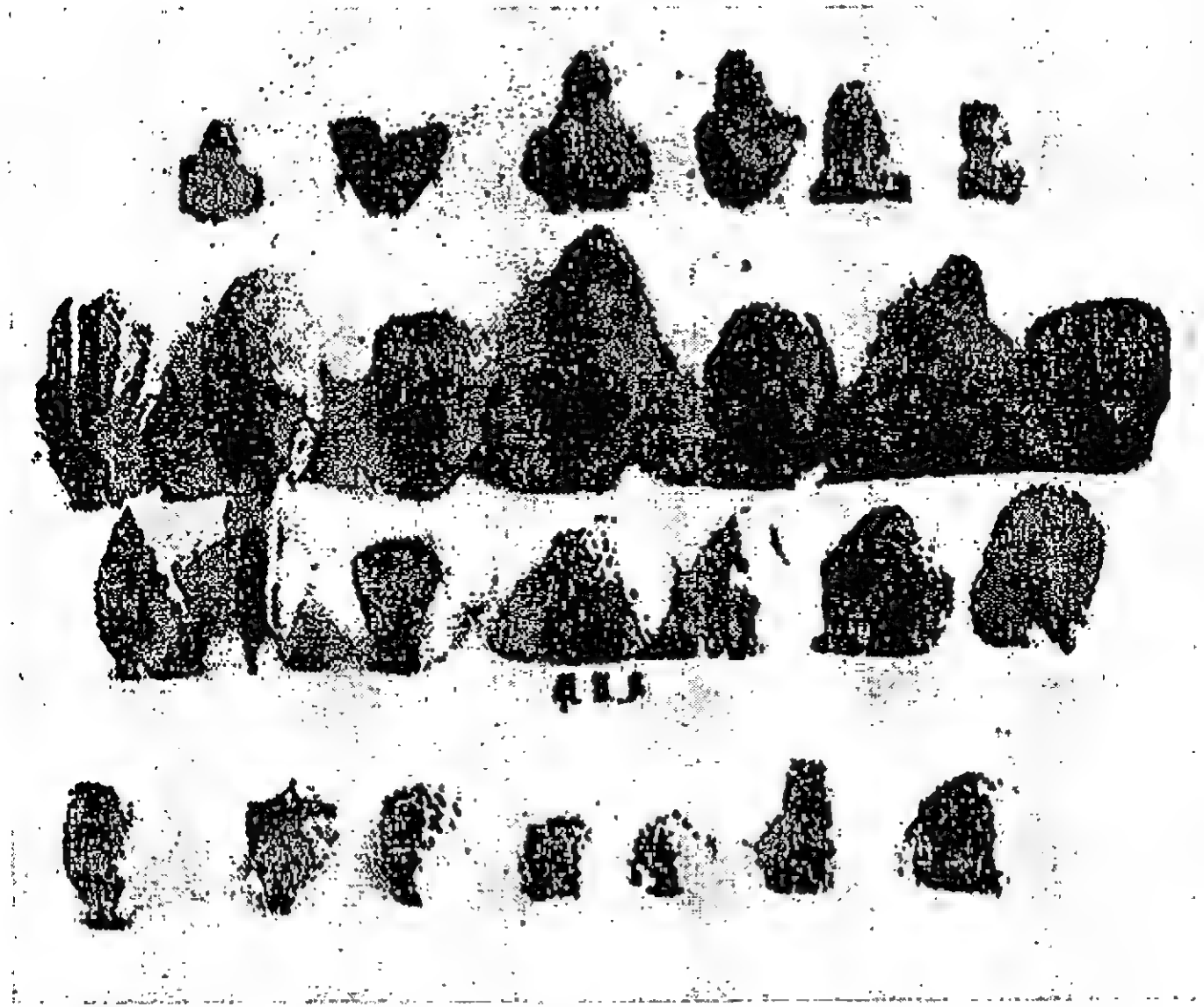
ويترك جزءها العلوى بغير اكتمال، ثم يشكل الرقبة على نفس الدولاب وفى أسفلها قرص يثقبه بآلة صغيرة من الصلب أو الخشب مكونا عليه الرسم المطلوب، ويمر بعد ذلك على أسفل القرص بآلة قاطعة تزيل الطمى الناتج من الثقب، ثم يستخدم دولابه ثانية لوصل الرقبة بالبدن ويصبح القرص المزين بالرسوم المثقوبة هو شباك القلة المطلوب.

والواقع أن نسبة هذه الشبايك إلى أى عصر من العصور الإسلامية إنما تقوم على مجرد الترجيح والافتراض لأنه لم تصل إلينا شبايك مؤرخة يمكن اتخاذها أساسا لهذا التاريخ، كذلك لم يرد فى المصادر التاريخية ما ينير السبيل فى هذا المجال، ومع أن حفائر الفسطاط قد أمدتنا بآلاف القطع من هذه الفن الشعبى الجميل الذى عرض بعضه فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وبقي أكثره محفوظا فى مخازن هذه العاصمة الإسلامية الأولى فى مصر، فإن ذلك يساعد أيضا فى مجال التاريخ المشار إليه، لأن هذه الحفائر لم تكن قد أجريت بالمعنى العلمى المطلوب بقدر ما كانت نبش تجار أرادوا الإثراء عن طريق بيعها والحصول على أثمانها التى كان يدفعها الهواة وتجار العاديات، وقد حاول الباحث الفرنسى أولمر (Olmer) فى كتابه الخاص بشبايك القلل^(٦٧) أن يضع تاريخا لهذه الشبايك على أساس زخارفها، إلا أن هذه الطريقة تفتقد هى الأخرى إلى إمكانية التصديق المطلق لأن تقليد الزخرفة الإسلامية عبر العصور المختلفة كام أمرا سهلا وميسورا، يدل على ذلك مثلا أن خزافى مصر ولا سيما فيما قبل الطولونيين كانوا لا يزالون فى مرحلة التقليد، ولم يتجاوزوا هذه المرحلة إلى مرحلة الابتكار إلا فى العصر الطولونى وما تلاه، وحتى فى عصور الازدهار الفنى الإسلامى كانت العناصر الزخرفية كثيرا ما تقلد أو تكرر.

٥/٨ - قوارير النفط، (Hand Grenade) (شكل ١٧)

الواقع أن قوارير النفط هى نوع من الأواني الفخارية كروية الشكل سوداء اللون سميكة الجدران اشتهرت بين مؤرخى الفنون الإسلامية باسم القنابل اليدوية، وقد اختلفت آراء العلماء والباحثين - طبقا لما ذكره الأستاذ الدكتور محمد عبدالعزيز مرزوق - فى أمر الوظيفة التى أدتها هذه القوارير للمجتمع الإسلامى حينذاك^(٦٨)، فرأى فريق منهم أنها كانت أداة من أدوات الحرب تلقى على ما يراد إلقاؤها عليه فتشتعل النار فيه بعد انفجارها بواسطة ما تحويه من زيت مغلى، ورأى فريق ثان أنها كانت وسيلة من وسائل الإضاءة

الزيتية أو نوعا من المسارج (Oil Lamps)، ورأى فريق ثالث أنها كانت صنجا للوزن أو مثاقيل لبيع بعض السلع فى الأسواق، ورأى فريق رابع أنها كانت أداة لحمل ماء زمزم أى زمزميات لنقل هذا الماء المبارك من بئر المعروفة بالحرم المكى، ورأى فريق خامس أنها كانت أوعية لحفظ مساحيق التجميل، أى مكاحل تضع النساء فيها الكحل اللازم لأعينهن، ورأى فريق سادس أنها كانت أوان لنقل الزئبق الذى يحتاج - نظرا لغلوه وأهميته - إلى وسيلة قوية ومحكمة تصلح لهذا الغرض.



شكل ١٧ - قوارير نפט فى مخازن الفسطاط من صناعة مصر فى العصور الوسطى

ويتضح من كل هذا التباين فى الآراء مدى الصعوبة التى تواجه الدارسين أو الباحثين فى الآثار فيما يتعلق بتحديد الغرض الذى كانت تستخدم فيه بعض القطع الأثرية التى يتم العثور عليها فى أعمال الحفر، وتزداد هذه الصعوبة تعقيدا إذا كانت القطعة المعثور عليها

لا تحمل أية كتابات أو نقوش خطية يمكن بواسطتها معرفة تاريخ صناعاتها ومكان هذه الصناعة والغرض الذي صنعت من أجله إلى غير ذلك من المعلومات التي يسعى الآثاريون إلى استخلاصها من كل ما يصل إلى أيديهم من تحف.

ومهما يكن من أمر فإن شيوع مصطلح القنابل البدوية عند الباحثين بصفة عامة كان مرده - في غالب الظن - إلى ما أورده المقریزی عند حديثه عن حريق الفسطاط سنة (٤٦٤هـ / ١٠٧١م) حين قال أنه عندما هدد الصليبيون البلاد الإسلامية واقتربوا من مصر أمر شاور بن مجير السعدی وزير العاضد لدين الله الفاطمی بإرسال عشرين ألف قارورة نفط وعشرة آلاف مشعل نار وفرق ذلك فيها فارتفعت النار ودخان الحريق بين أرجائها إلى السماء، واستمرت هذه النار لتمام أربعة وخمسين يوما حتى جعلت كل مساكن الفسطاط عبارة عن أكوام من الأطلال^(٦٩)، إلا أنه قد قام على عدم تأييد هذه التسمية التي أشار إليها المقریزی وجود البسملة على بدن واحدة من هذه القوارير، ومن غير المعقول أن تكتب البسملة عليها ثم ينحصر استخدامها في رميها على الأرض وإشعال النار فيها.

ويؤيد وجهة النظر القائلة بأنها كانت وسيلة من وسائل الإضاءة (أى مسارج) أنه قد عثر على واحدة منها في أطلال الفسطاط وبها الفتيل، وعلى واحدة أخرى وبها الزيت، ووجود البسملة على مثل هذا الاستخدام يحقق قوله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نَوْرِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ﴾ (٧٠).

أما رأى القائل بأنها كانت صنجا للوزن أو مثاقيل لبيع بعض السلع في الأسواق فهو رأى لا يستند إلى دليل علمي، لأنه لم يعثر على أى منها وعليه كتابة تشير إلى وزن الصنجة أو مقدارها، وكان ذلك أمرا حتميا وضروريا في كل ما هو معروف عن الصنج الإسلامية عامة، ورغم أن بقية الإحتمالات المشار إليها ممكنة إلا أن أكثرها تمشيا مع المنطق الأثرى هو ذلك رأى القائل بأنها كانت وسيلة لنقل الزئبق الذي كان يمثل مادة من المواد الضرورية اللازمة لصناعة الأدوية وغيرها من الصناعات التي راجت وانتشرت في

العصور الإسلامية الوسيطة بشكل خاص، ولعل انتشار هذه الصناعات في شتى أنحاء العالم الإسلامي حينذاك هو الذى يفسر لنا كثرة ما عثر عليه من هذه القوارير فى الرى ونيسابور فى إيران، وسامرا فى العراق، والقدس وحماه والرملة ودمشق وصيدا وطرابلس فى الشام، والفسطاط والاسكندرية والفيوم فى مصر، يؤيد ذلك أن ثقل مادة الزئبق كان يحتاج إلى أوان قوية سميكة الجدران ذات فوهات ضيقة يمكن غلقها بإحكام حتى لا يتعرض ما بداخلها منه إلى الضياع عند نقله، ويؤيده أيضا أن ريتشارد اتينجهاوزن عثر على مخطوطة عبرية من العصور الوسطى تشتمل على رسم لهذه الأواني وعلى إشارات توضح استخدامها فى نقل الزئبق، وقد عبرت تلك المخطوطة عن هذه الأواني باسم الفقاغات (٧١).

الفصل الثالثة

الخزف المصرى الإسلامى عبر العصور

الخزف المصرى الإسلامى عبر العصور

ينحصر الحديث عن الخزف المصرى الإسلامى عبر العصور فى ثلاث مراحل رئيسية تمثل أولها الخزف المصرى الإسلامى فى العصرين الأموى والعباسى فيما بين القرنين (٢-٤هـ / ٨-١٠م)، وتمثل ثانيتهما الخزف المصرى الإسلامى فى العصرين الفاطمى والأيوبي فيما بين القرنين (٤-٧هـ / ١٠-١٣م) وتمثل ثالثتهما الخزف المصرى الإسلامى فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما بين القرنين (٧-١٢هـ / ١٣-١٨م)، وفيما يلى عرض موجز لخصائص ومميزات كل مرحلة من هذه المراحل:

١- الخزف المصرى الإسلامى فى العصرين الأموى والعباسى: (٢-٤هـ / ٨-١٠م)

رغم أن الفتح العربى لبلاد الشرق الأدنى كان بداية عهد جديد فى تاريخ فن الخزف الإسلامى عامة، إلا أننا للأسف ما زلنا فى حاجة إلى الكثير من المعلومات التاريخية والمادية المتعلقة بهذه الصناعة خلال العصر الأموى، لأن كل ما نعرفه فى هذا الصدد حتى اليوم لا يطفىء منه ظمأ ولا يشفى فيه غليلا، أما فى العصر العباسى فقد اتبع الخزافون المسلمون فى أول الأمر الأساليب التقليدية البيزنطية والساسانية التى سادت مصر وسوريا والعراق وإيران، ثم ما لبث هؤلاء الخزافون أن أخذوا تدريجيا فى خلق أساليب جديدة فى زخرفة الخزف، وكانت لهم خلال القرن (٣هـ / ٩م) ابتكارات عديدة على جانب كبير من الأهمية والتنوع سواء فى مجال الزخرفة والألوان أو فى محيط الأساليب الصناعية والطرق الزخرفية حتى أصبحت هذه الابتكارات واحدة من أهم مميزات صناعة الخزف الإسلامى عامة والمصرى خاصة.

والمعروف أن صناعة الخزف الإسلامى كانت قد تأثرت خلال هذه الفترة إلى حد كبير بالخزف الصينى، وكان السبب فى ذلك هو ما تمتعت به الصين من شهرة واسعة فى هذه الصناعة حتى صارت لها مكانة سامية فى العالم الإسلامى كله حينذاك، ويكفى أن نذكر للدلالة على هذه المكانة الراقية أن الهدية النفيسة التى بعث بها على بن عيسى والى خراسان إلى الخليفة العباسى هارون الرشيد (١٧٠هـ / ١٩٣م / ٧٨٦ - ٨٠٨م) كانت تشمل - كما أسلفنا - على مائتى قطعة من الصينى الفرفورى (أى الصينى الرقيق)، كما

يكفى أن تفوق الصينيين في هذا المضمار كان قد جعل من اسم بلدهم علما على هذه الصناعة فاستعملت كلمة صيني في اللغتين العربية والأوروبية للدلالة على الأنواع الراقية من الخزف.

وكان من الصعب في الوقت ذاته أن ينسب على وجه التحديد أسلوب خاص أو زخرفة معينة إلى قطر محدد من أقطار العالمين العربي والإسلامي نظرا لتشابه ما عثر عليه من أنواع هذه الصناعة في كثير من هذه الأقطار، وقد أمدتنا الحفائر الأثرية التي أجريت في مناطق مختلفة من البلاد الإسلامية مثل الفسطاط في مصر وسامرا في العراق والمدائن والري ونيسابور وسوسة في إيران ببعض المواد التي كانت لها أهميتها البالغة بالنسبة لتاريخ صناعة الخزف الإسلامي المبكر بشكل عام، ولكن الثورة الحقيقية في صناعة هذا الخزف الإسلامي لم تبدأ - في واقع الأمر - عند علماء الآثار إلا قبيل تشييد مدينة سامرا بالعراق خلال القرن (٣هـ / ٩م)، حيث أسفرت الحفائر التي أجريت في أطلال هذه المدينة عن اكتشاف ضروب خزفية مختلفة لم يعرفها العالم من قبل، رغم أنه من غير المحدد في هذا الصدد - كما أسلفنا - أن هذه الضروب الجديدة كانت من ابتداء الخزافين العرب لأول مرة في سامرا أم في غيرها من المدن العراقية الأخرى، لاسيما وأن العراق كانت من الأقطار الشهيرة في صناعة الخزف الإسلامي منذ مطلع العصر العباسي.

وقد انحصرت أنواع الخزف المصري الإسلامي خلال العصر العباسي في أربعة أنواع رئيسية نوجز الحديث عن كل منها فيما يلي:

١/١ - الخزف ذو الزخارف البارزة أو الغائرة أو المطلية بلون واحد،

كان من أهم الأنواع الجديدة التي ابتكرها الخزافون المسلمون في العصر العباسي نوع من الجرار الكبيرة التي تزينها زخارف نباتية وهندسية وأدمية وحيوانية عملت بواسطة لصق أشرطة بارزة دقيقة من الطمي على أبدان تلك الجرار قبل حرقها حتى تصبح هذه الأشرطة بعد الحرق جزءا لا يتجزأ من الإناء، وقد سميت هذه الطريقة عند الباحثين وعلماء الآثار - كما أسلفنا - بطريقة الصب بالقرطاس أو طريقة الباروتين (Barbtine Technique)، ونظرا إلى أن سامرا كانت قد أنشئت وهجرت بين عامي (٢٢٢ - ٢٧٠هـ / ٢٣٦ - ٨٨٣م)، فإن الخزف الذي اكتشف في أطلالها يرجع بالتأكيد إلى القرن (٣هـ / ٩م)، وقد ساعد هذا الخزف على تأريخ كثير من القطع الخزفية المشابهة في العديد من البلدان الإسلامية الأخرى ومنها مصر، رغم أن الفخار والخزف الإسلامي يختلف إختلافا كبيرا من حيث الطينة

وطريقة الصناعة، ومن حيث التشكيل وعناصر الزخرفة، ومن حيث الطلاء وألوان الدهانات، وكان أحسنه ما صنع للعظماء ورجال الدولة وأدناه ما صنع للعامّة من إنتاج شعبي لم يخل هو الآخر من الزخارف الجميلة التي امتازت بها الفنون الإسلامية عامة ولا سيما المسارج والشماعد وشابيك القلل كما أسلفنا.

وصفوة القول أنه يمكن تقسيم الخزف العباسي ذو اللون الواحد إلى مجموعتين رئيسيتين أولاهما كانت عبارة عن جرار كبيرة ذات دهان أزرق أو أخضر براق تشبه مثيلاتها التي صنعت في العصر الساساني في إيران، وقد امتازت هذه الجرار بزخارف بارزة على هيئة أشرطة وتفريعات نباتية عملت بطريقة الباربيتين المشار إليها، وهي الطريقة التي اتبعت عادة في زخرفة الفخار أو الخزف غير المدهون، وقد ظلت الأشكال الفخارية أو الخزفية التي صنعت في بداية العصر الإسلامي هي نفس الأشكال التي عرفت في العصر الساساني في إيران، وكانت تتكون من كلبات كبيرة - لحفظ الماء - وأباريق صغيرة وزمازم عثر عليها في أماكن مختلفة من إيران والعراق وسورية، وقد عملت زخارف هذا النوع من الخزف غير المدهون بطرق مختلفة أبسطها نقش خطوط أفقية مستقيمة أو متموجة، ورسم تفريعات نباتية بارزة غير متقنة، إلى جانب رسوم بارزة أخرى ذات عناصر آدمية وحيوانية، كما عملت في مجموعة أخرى بأسلوب ساساني بواسطة أختام دائرية في معظم الأحيان وغير دائرية في أحيان أخرى، وانشصرت زخارف هذه الأختام في رسوم بارزة ذات أشكال آدمية وحيوانية وطيرية إلى جانب وريدات نباتية وكتابات كوفية، وقد عملت هذه الزخارف بواسطة طبع الأختام المشتملة على العناصر الزخرفية المشار إليها على بدن الأنية الخزفية قبل أن تجف حتى لا يكون الجفاف مانعا للطبع، وقد لجأ صناع هذا الخزف إلى عمل قوالب فخارية لإنتاج كميات كبيرة من الخزف غير المدهون ذي الزخارف البارزة أو الغائرة كالأباريق وغيرها، وكان من المعتاد حينذاك أن يصنع الخزاف جسم الإناء الدائري من جزأين منفصلين ثم يضيف إليهما العنق والقاعدة والمقابض فيما بعد، ويبدو مما عثر عليه من أمثلة هذه المجموعة الخزفية في أطلال مدينة سامرا أن زخارف هذه الأواني الخزفية غير المدهونة كانت أقل جودة وإتقاناً في القرن (٣هـ / ٩م) عن مثيلاتها التي ترجع إلى القرنين (٥-٦هـ / ١١-١٢م).

أما المجموعة الثانية من الخزف العباسي ذي اللون الواحد فكانت تتكون من أوان أكثر رقة عبارة عن صحون صغيرة وأكواب وزمزميات ذات حلقات زخرفية بارزة يغطيها طلاء

أخضر براق، وانحصرت زخارف ما عشر عليه من أواني هذه المجموعة الخزفية المبكرة في كل من المدائن والسوس والرى في إيران، وسامرا في العراق والفسطاط في مصر في رسوم هندسية وأوراق نباتية محورة نذكرنا بمثيلاتها على التحف الخزفية التي ترجع إلى عهدي البارثيين والساسانيين. (شكل ١٨).



شكل ١٨/١-



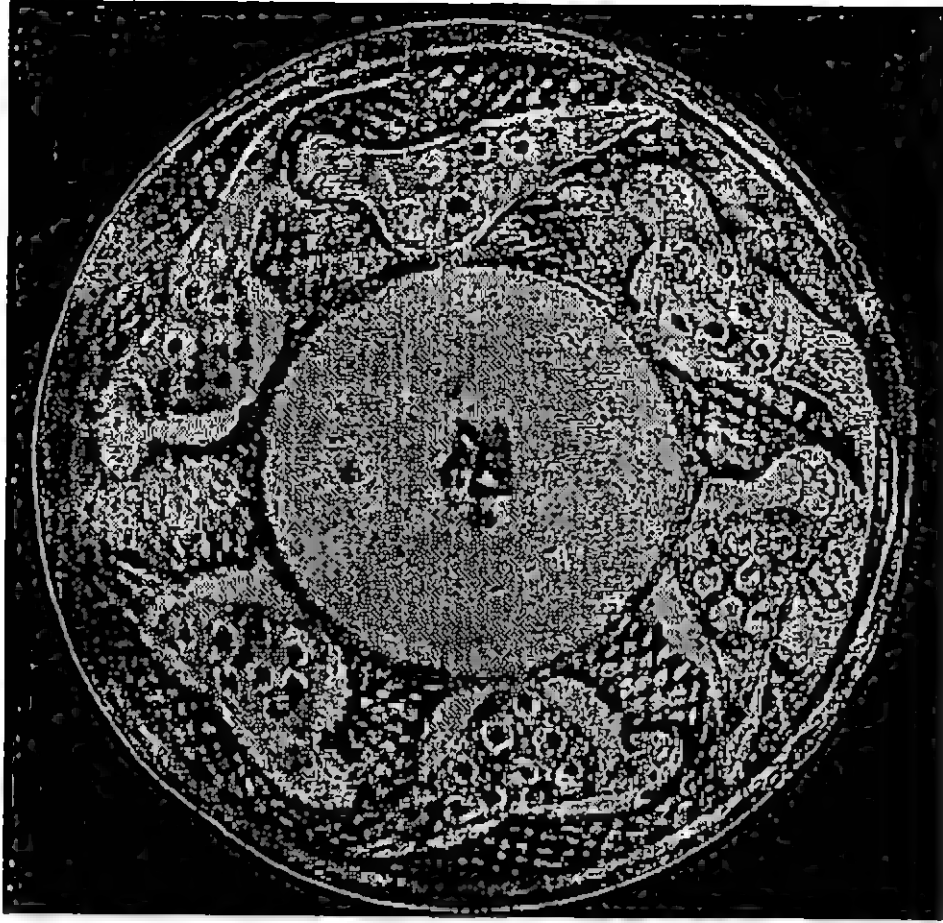
شكل ١٨/٢-

شكل ١٨ - خزف عباسي ذو لون واحد بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة ينسب إلى مصر والعراق وإيران فيما بين القرنين (٣٤٠هـ / ٩-١٠م)

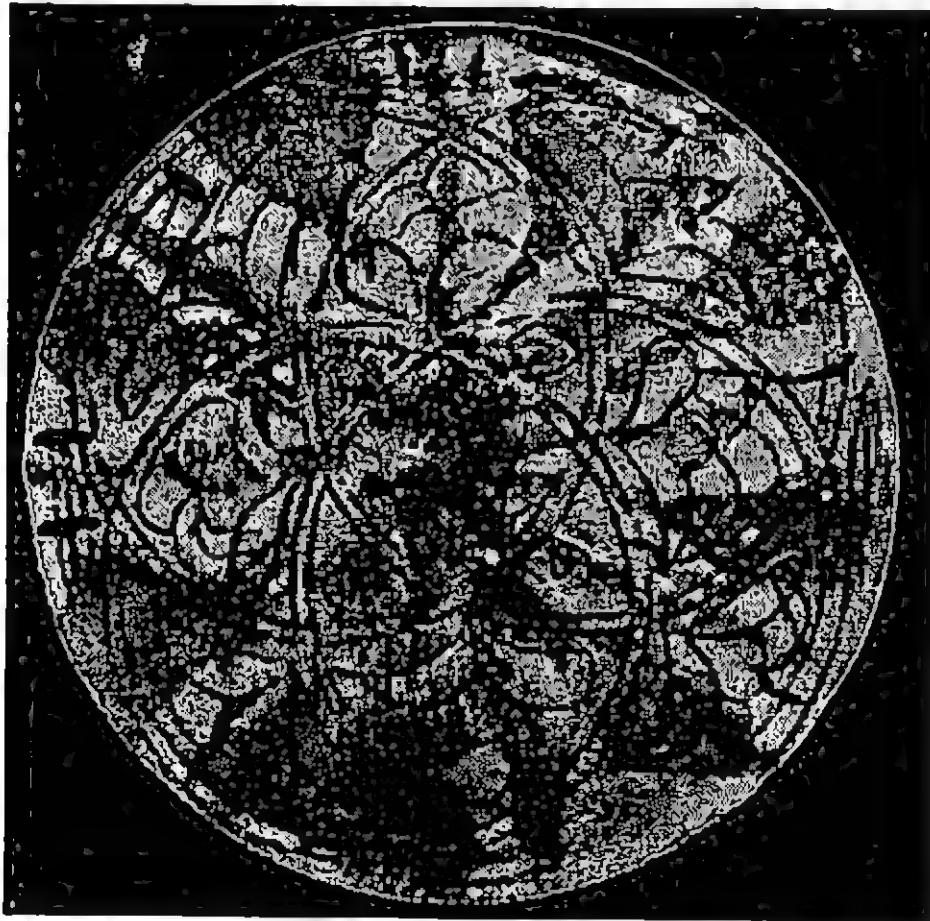
٢/١- الفخار المدهون ذو الزخارف المحزورة؛

من المجموعات الفخارية الكبيرة التي ترجع إلى أوائل العصر الإسلامي فيما بين القرنين (٢-٣هـ / ٨-٩م) مجموعة تزيينها زخارف محزورة على قشرة رقيقة بيضاء يغطيها طلاء شفاف ذو لون رصاصي أو أخضر أو أصفر به بقع لونية خضراء وصفراء وبنية وأرجوانية، وتعرف هذه المجموعة باسم الخزف الجبرى الذى ينسب إلى عبدة الشمس فى إيران^(٧٢)، وتنحصر زخارفها فى أشكال طيور وحيوانات وعناصر أخرى بارزة تشبه مثيلاتها فى الأوانى المعدنية الساسانية، وأقدم ما لدينا من هذا النوع خزف من عجينة حمراء عليه زخارف محزورة قوامها أشكال طيور وحيوانات وعناصر نباتية وكتابات عربية ينحصر معظمها فى دوائر أو أنصاف دوائر متصلة أو متشابكة، وقد طلى هذا الخزف بطلاء أخضر أو زبدى اللون، وحددت حافة أوانيه بشريط أخضر أيضا، وهناك مجموعة خزفية أخرى من هذا النوع ترجع إلى ما بين القرنين (٣-٦هـ / ٩-١٢م) تشتمل زخارفها على أشكال طيور وحيوانات ذات أسلوب تخطيطى محاور ينحصر إما فى دوائر ذات مركز واحد أو فى مناطق هندسية منقطة، ومن المعروف أن طريقة الزخرفة بالحز كانت واحدة من أبسط الطرق الزخرفية التى عرفت فى كثير من البلاد العربية والإسلامية خلال عصور تاريخية طويلة (شكل ١٩).

وقد أكثر الخزافون المسلمون خلال العصر العباسى من استخدام الزخارف المحزورة مع بقع أو تعريقات باللون البنى المائل إلى الصفرة، أو باللونين الأخضر والأرجوانى الفاتح تقليدا للأوانى الصينية من عهد أسرة تانج (قبل ١ - ٢٩٤هـ / ٦١٨ - ٩٠٦م) التى استوردها العباسيون، وقد عثر على قطع كثيرة من هذا النوع فى العديد من شرق العالم الإسلامى ولاسيما فى إيران والعراق تنسب إلى ما بين القرنين (٢-٤هـ / ٨-١٠م) وكان بعضها متقنا إلى حد كبير فى كل من ألوانه ورسومه بينما كان بعضها الآخر غير متقن على الإطلاق^(٧٣). (شكل ٢٠).



شكل ١٩ - خزف عباسي ذو زخارف محفورة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ينسب إلى معظم بلدان العالمين العربي والإسلامي فيما بين القرنين (٦٥٠هـ / ١١-١٢م)



شكل ٢٠ - خزف عباسي تقليد خزف أسرة تانج الصينية في مجموعة فنية ينسب إلى إيران والعراق ومصر فيما بين القرنين (٤٠٢هـ / ٨-١٠م)

٣/١- الخزف ذو الزخارف المرسومة بالبريق المعدنى،

أحدث الخزافون المسلمون فى العصر العباسى تطورا جديدا فى زخرفة الأوانى الخزفية بموضوعات كانت ترسم تحت طبقة طلائية شفافة أو فوق طبقة طلائية معتمة، فرسموا الزخارف التحتية عادة على طبقة رقيقة بيضاء أو فوق طبقة رقيقة داكنة، ونرى فى الأوانى الخزفية التى زينت بهاتين الطريقتين أن زخارفها كانت تعمل باللون الأزرق الزهري أو بألوان أخرى ذات بريق معدنى فوق طبقة معتمة من الطلاء القصديرى، ويمكن القول أن هذا الأسلوب الصناعى هو خير دليل على أن الخزافين المسلمين كانوا قد ابتكروا من الأنواع الفخارية ما يمكن اعتباره أصلا لما ظهر منه بعد ذلك فى العصر السلجوقى.

وتدل القطع الكثيرة التى عثر عليها من هذا الخزف فى شرق العالم الإسلامى ولاسيما فى إيران والعراق على أن الخزف ذو الزخارف المرسومة كان من أكثر الأنواع الخزفية تفضيلا فى هذا البلدان، بينما انعدم فى بعضها ولاسيما فى الإيرانى منها ممارسة الرسم بالبريق المعدنى الذى ابتكره الخزافون المسلمون - كما أسلفنا - فى العصر العباسى خلال القرن (٣هـ / ٩م)، واستطاعوا بواسطته أن يكسبوا الأوانى الخزفية المزججة - لأول مرة فى تاريخها - بريقا معدنيا لامعا انحصرت ألوانه فى الذهبى والأحمر النحاسى والأصفر الضارب إلى الخضرة، وانتشرت صناعة هذا النوع من الخزف انتشارا واسعا فى شتى أقاليم العالم الإسلامى منذ القرن (٣هـ / ٩م).

ويرى مؤرخو الفنون العربية أن إقبال المسلمين على استعمال هذه الأوانى الخزفية ذات البريق المعدنى والإكثار منها كان بسبب تحريم الفقهاء لاستعمال الأوانى الذهبية والفضية تنفيذا لما ورد عن الرسول (ﷺ) إضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه فى قوله صلوات الله وتسليماته عليه «الذى يشرب فى إناء الفضة إنما يجرجر فى بطنه نار جهنم»^(٧٤)، وقد أسفرت الاكتشافات الأثرية المختلفة عن العثور على أوان خزفية ذات بريق معدنى فى كل من سامرا والمدائن فى العراق، والسوس والرى فى إيران، والقسطاط فى مصر، علاوة على ما وجد منه فى كثير من مدن الأندلس، ولذلك اختلفت آراء العلماء والباحثين حول الموطن الأصلى لهذه الصناعة، فرأى فريق على رأسه العالمان الألمانىان زاره وهرتز فلد أن العراق هو أول من ابتكر هذا النوع من الخزف نظرا لما عثر عليه منه فى أطلال مدينة سامرا ولا سيما القطع الكثيرة التالفة من الأفران (Wastes)^(٧٥)، ورأى فريق ثان على رأسه العالم الفرنسى لكلان أن مدينة الرى فى إيران كانت هى الموطن الأصلى لهذه الصناعة ومنها

انتشرت إلى بقية أنحاء العالم الإسلامي، ورأى فريق ثالث على رأسه العالم الإنجليزي بتلر أن مصر هي التي ابتكرت صناعة الخزف ذي البريق المعدني في العصر الفاطمي خلال القرن (٤هـ / ١٠م) لاسيما وأنه قد عثر على قطع كثيرة منه في أطلال القسطنطين ومن بينها قطع تالفة من الأفران أيضا.

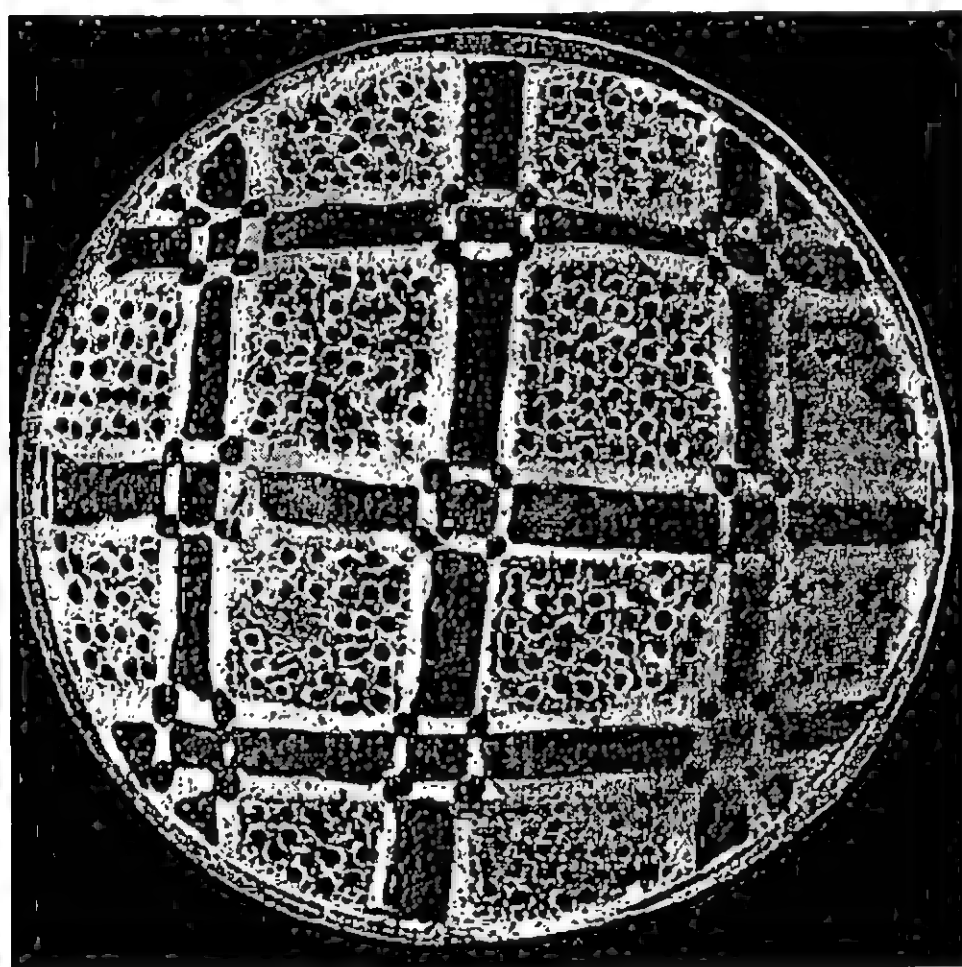
ولكن من الراجح في هذا الصدد أن ميلاد هذا النوع من الخزف ذي البريق المعدني كان في العراق خلال القرن (٣هـ / ٩م)، وكانت زخارفه تنقش فوق طلاء قصديرى بلون واحد أو بألوان متعددة أهمها الذهبى والأخضر الزيتونى والأخضر الناصع والبنى، وانحصرت هذه الزخارف في فروع نباتية محورة وأشكال مخروطية ومرواح نخيلية ذات فصوص ثلاثية ورسوم مجنحة ودوائر بيضاء تتوسطها نقط داكنة، علاوة على أشكال هندسية تظللها خطوط صغيرة. (شكل ٢١).

ويعتبر هذا النوع من الخزف هو أرقى ما ابتكره الخزافون المسلمون على الإطلاق، وكان من المعتاد أن تصنع أوانيهم من طفل أصفر نقي تغطيه طبقة طلائية داكنة من المينا القصديرية التي يتم حرقها للمرة الأولى في فرن خاص، ثم ترسم على هذه الطبقة الطلائية كافة العناصر الزخرفية المطلوبة وتحرق للمرة الثانية في درجة حرارية أقل من درجة الحرق الأول تتراوح بين (٥٠٠، ٨٠٠) درجة فهرنهايت، فتتحول الأكاسيد المعدنية بعد اتحادها مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة جدا، ويصبح البريق المعدني الناتج عن هذا الحرق الثانى إما بلون ذهبى أو بأحد أطراف اللونين البنى أو الأحمر، ولم ينته القرن (٣هـ / ٩م) حتى صار الخزافون المسلمون هم سادة هذه الصناعة التي اقتصررت على بلاد الشرق الأدنى دون غيرها من بلدان العالم.

وينقسم هذا الخزف الإسلامى ذي البريق المعدني إلى ثلاثة أقسام رئيسية أولها إيرانى خالص تزيينه رسوم طيور وحيوانات وأشكال آدمية وزخارف نباتية وكتابات كوفية تحت بريق معدني ذهبى اللون، وثانيها مزيج من الأساليب الإيرانية والعراقية تزيينه تفريعات نباتية وأنصاف مرواح نخيلية وكتابات كوفية تملأ الإناء كله، وثالثها متعدد الألوان عثر على قطع منه في كل من السوس والرى في إيران والقسطنطين في مصر وسامرا في العراق.



شكل ٢١/١-



شكل ٢١/٢-

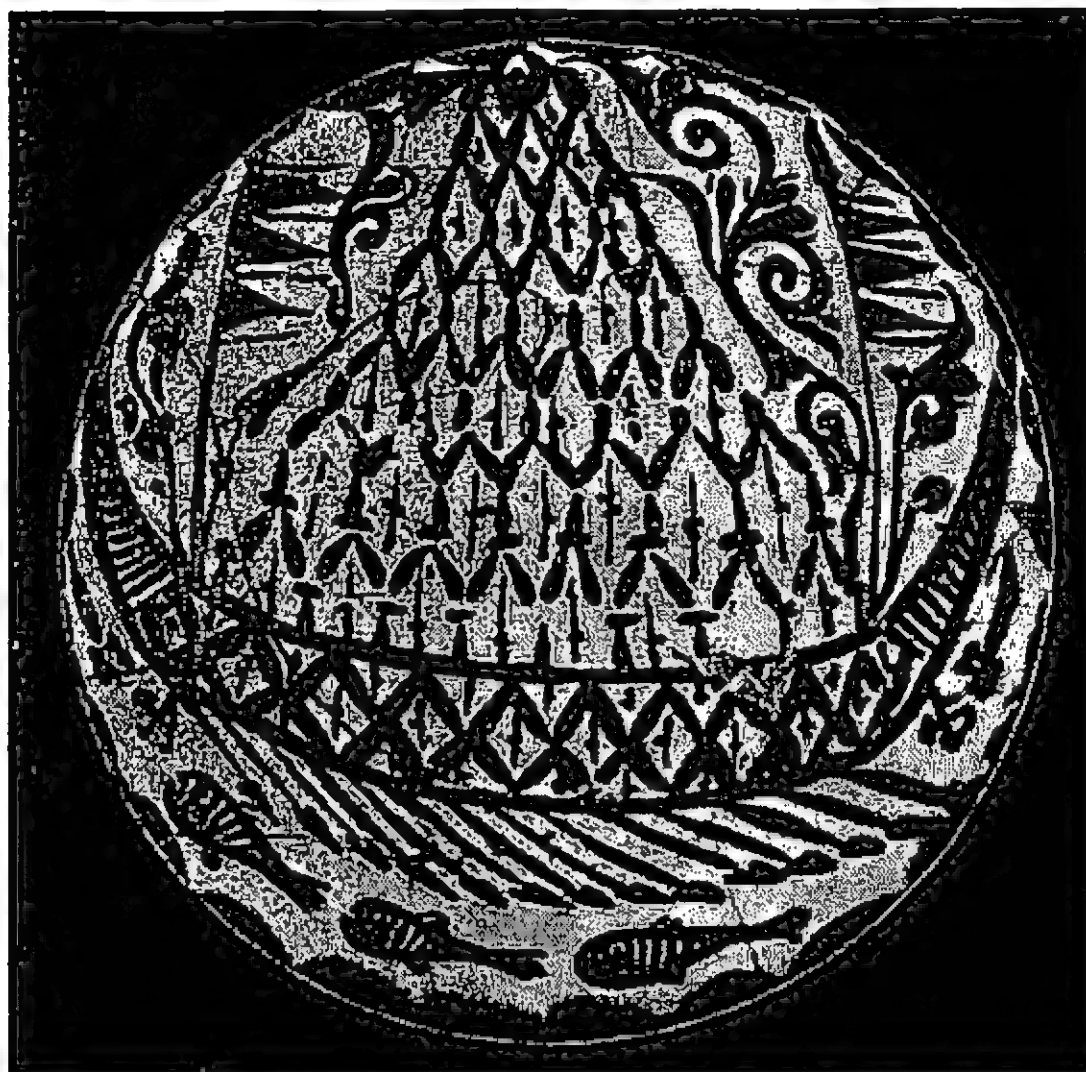
شكل ٢١ - خزف ذو زخارف مرسومة بالبريق المعدني بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ينسب إلى إيران والعراق ومصر فيما بين القرنين (٤٣٠هـ / ٩-١٠م)

والواقع أن ما صنع للخلفاء العباسيين في سامرا (٢٢٢-٢٧٠هـ / ٨٣٦-٨٨٣م) من خزف ذي بريق معدني يفوق كل ما أنتج من هذا النوع فيما تلا العصر العباسي من حيث جمال الشكل وبهجة الألوان الى انحصرت إما في اللون الذهبي الضارب إلى الصفرة أو إلى الخضرة، أو في اللون البني فوق طبقة من المينا القصديرية، وتشتمل زخارف هذا الخزف العباسي ذي البريق المعدني على تفريعات نباتية بها تعبيرات زخرفية على هيئة الأقماع، علاوة على أزهار محورة ومراوح نخيلية ثلاثية أو مجنحة في أسلوب ساساني، وقد زينت المساحات الفراغية الواقعة بين هذه العناصر برسوم تشبه قطع الفسيفساء المجمعة في أشكال معينة، إضافة إلى فروع نباتية ودوائر منقطة وخطوط متوازية.

وصفوة القول فيما يتعلق بالخزف المصري الإسلامي أن مدينة الفسطاط قد أمدتنا بآلاف القطع الخزفية التي ترجع إلى ما بين العصر القبطي والقرن (١٠هـ / ١٦م) فيما لم يكن كله بالطبع من صناعة مصر وإنما كان أكثره مستوردا من العراق وسورية وإيران، ولكن الملاحظ في هذا وذاك أن هناك ارتباطا وثيقا بين أقدم ما وصلنا من خزف الفسطاط وغيرها من المدن المصرية، وبين ما أنتجته بلاد الشرق الإسلامي ولاسيما إيران والعراق، ويتفق العلماء والباحثون على أن مصر قد أنتجت هذا النوع من الخزف ذي البريق المعدني في فواخير الفسطاط خلال العصر الطولوني في القرن (٣هـ / ٩م)، يؤيد ذلك ما عثر عليه في أطلال هذه المدينة من قطع تالفة من الأفران (Wastes) ذات لون برتقالي أو مائل للحمرة عليها بريق معدني ذهبي ضارب للخضرة، وقد اشتملت رسوم هذا الخزف المصري الطولوني ذي البريق المعدني على أشكال آدمية وموضوعات زخرفية تشبه مثيلاتها على الخزف الإيراني المعاصر له.

ويحتفظ متحف المتروبوليتان في نيويورك - من هذا النوع من الخزف الطولوني - بآنية صغيرة خشنة السطح مائلة إلى الحمرة تجتمع فيها كافة الخصائص المميزة لأواني الفسطاط الخزفية المدهونة بطلاء قلوي، والمزينة بزخارف ذات طراز عراقي عبارة عن نقط ودوائر وأنصاف دوائر مرسومة ببريق معدني ذهبي اللون، وليس بغريب على الخزف المصري الطولوني أن يكون شبيها بالخزف العراقي في كل من زخارفه وطرق صناعته لأن أحمد بن طولون كان قد نشأ في سامرا وتأثر كثيرا بأساليبها الفنية، وعمل بعد تأسيس عاصمة دولته في مدينة القطائع في مصر على تقليد منتجات حاضرتة الأولى وفنونها، غير أن رسوم

الحيوانات على الخزف الطولوني ذي البريق المعدني كانت محورة عن الطبيعة إلى حد بعيد، كما أن أشالها الآدمية كانت بدائية ذات عيون دائرية أو لوزية وأنوف يحدد كلا منها خطان عموديان متوازيان ينتهيان بدائرة تمثل الفم. (شكل ٢٢).



شكل ٢٢ - خزف ذو بريق معدني في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ينسب إلى مصر في العصر الطولوني فيما بين القرنين (٣-٤هـ / ٩-١٠م)

٢- الخزف المصري الإسلامي في العصرين الفاطمي والأيوبي: (٤-٥هـ / ١٠-١٣م)

أشار ناصر خسرو الذي زار مصر خلال العصر الفاطمي في الفترة الواقعة بين سنتي (٤٣٩-٤٤١هـ / ١٠٤٧-١٠٤٩م) إلى التطور الكبير الذي أحدثه الخزافون المصريون في صناعة الخزف الإسلامي إبان هذا العصر بقوله أنهم يصنعون أنواع الخزف المختلفة ومنها نوع رقيق شفاف من الميسور أن ترى من باطن إنائه الخزف في اليد الموضوعة تحته، وأن هذه الألوان كانت تزين بألوان تشبه لون قماش البوقلمون، وهو نوع من النسيج المصري كانت ألوانه تختلف باختلاف زوايا وقوع الضوء عليه، كما أشار إلى أن التجار والبقالين كانوا

يضعون ما يبيعونه للناس في أوان خزفية يأخذها المشتري بالمجان^(٧٦)، وفي هذا ما يدل صراحة على ازدهار صناعة الخزف المصري في العصر الفاطمي وانتشاره ووفرة منتجاته، وكان من أهم هذه المنتجات الخزف ذو البريق المعدني الذي عثر على قطع كثيرة منه في أطلال القسطنطينية تختلف اختلافا كبيرا عن خزف سامرا وغيرها من المدن الإسلامية التي عرفت إنتاج هذا النوع الرائع من المنتجات العربية الإسلامية^(٧٧).

ومن المعروف أن مصر كانت تستورد في العصر الفاطمي كثيرا من خزف الشرق الأقصى، مما أدى إلى تأثر الخزافين الفاطميين بهذا الخزف المستورد حتى أنهم قلدوا الخزف الصيني ذي الزخارف المحفورة تحت الدهان الذي تميزت به أسرة سونج (Song)، كذلك فقد عرف العصر الفاطمي الخزف ذو الزخارف المحفورة في طين الإناء تحت طلاء ذو لون واحد، وكان هذا النوع أقل نفقة من الخزف ذي البريق المعدني، وكثر إنتاجه خلال القرن (١٢هـ / ١٢م) وانحصرت زخارفه في بعض الأشكال الآدمية والحيوانية وكثير من العناصر النباتية^(٧٨) (شكل ٢٣).



شكل ٢٣ - خزف ذو زخارف محفورة تحت الدهان في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ينسب إلى مصر في العصر الفاطمي خلال القرن (١٢هـ / ١٢م)

وصفوة القول أن الخزف المصرى الإسلامى الذى بلغ أرقى مراتب الكمال والجمال فى عهد الفاطميين ينقسم إلى مجموعتين رئيسيتين أولاهما ذات رسوم منقوشة بلون واحد وثانيتها ذات زخارف بالبريق المعدنى، وقد تميزت منتجات المجموعة الأولى بطلاء أخضر أو أزرق أو أرجوانى أو بنى ضارب للحمرة، يشبه الخزف الصينى من عهد أسرة سونج المشار إليها، كما تميزت بزخارف محفورة ذات طراز فاطمى خالص تشبه زخارف الخزف ذى البريق المعدنى الذى اشتهر برقة جدران المغطاة بطلاء أبيض رسمت الزخارف عليه ببريق معدنى ذهبى أو ببنى، وتتكون هذه الزخارف من رسوم آدمية وأشكال طيور وحيوانات تقوم على أرضية من الزخارف النباتية ذات التفريعات والمراوح النخيلية^(٧٩).

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة كثير من قطع الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى التى عثر على معظمها فى أطلال القسطنطينية، وعلى العديد منها أسماء صناعاتها منقوشة على ظواهر قواعدها، وفى مقدمة هؤلاء الصناع إبراهيم المصرى، وطبيب على، وابن نظيف، وسعد، ومسلم، وساجى، وأبى الفرج، والدهان، ويوسف، ولطفى، والحسينى وغيرهم، وتبدو من هذه القطع الموقعة الصلة الواضحة بين ما أنتجته مدرسة سعد فى القرن (٥هـ/ ١١م) وبين الخزف ذى البريق المعدنى الذى يرجع تاريخه إلى ما قبل العصر الفاطمى ولاسيما فى رسوم الحيوانات، واتسمت زخارف هذه المدرسة بالبراعة الواضحة فى استخدام الفرشاة والدقة الملحوظة فى رسوم الكائنات الحية من الإنسان والحيوان على مهاد من الزخارف النباتية المتقنة^(٨٠).

وقد تميزت أوانى هذه المدرسة السعدية بأنها لم تدهن كلها بالطلاء إلا نادرا وبقي منها فى الغالب جزء فى أسفل الآنية لادهان عليه، كما تميزت بالملينا البيضاء النقية أو الزرقاء الضاربة إلى الخضرة أو الحمراء الوردية، وكانت زخارفها غنية ومتنوعة واشتمل معظمها على أشكال حيوانية وطيرية تحيط بها فروع نباتية ومراوح نخيلية وجدائل مصفورة، ولعل من أهم التحف الخزفية التى أنتجتها مدرسة سعد إناء شهير فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن عليه رسم رجل فى يده اليمنى مبخرة على هيئة مشكاة، وفى أرضية هذا الإناء زخارف محورة تشبه الصليب عبارة عن ورقة نباتية تنفرع منها ورقتان صغيرتان من الجانبين يخيل للناظر أنهما ضلعا صليب^(٨١). (شكل ٢٤).



شكل ٢٤ - خزف فاطمي ذو بريق معدني في مجموعة كليان من صناعة
مدرسة سعد المصرية في القرن (١١-١٣هـ / ١١-١٣م)

أما مدرسة مسلم فقد تميزت منتجاتها الخزفية عما أنتجته مدرسة سعد بوضوح الرسم وفخامته، والإنصراف عن تفاصيله ودقائقه، ونرى خصائص هذه المدرسة في سلطانية رائعة يرجع تاريخها إلى القرن (٤هـ / ١٠م) في متحف المتروبوليتان بنيويورك يزيناها رسم بالبريق المعدني الذهبي لنسر نشر جناحيه حتى غطيا فراغ السلطانية كلها، كما نراها في صحن بمتحف الفن الإسلامي في القاهرة عليه زخارف ذات بريق معدني ذهبي ضارب للخضرة قوامها شكل ديك مرفوع الذيل يتدلى من منقاره فرع نباتي يذكرنا ببعض رسوم الطير المشابهة في الفن الساساني التي كانت تمثل عند صنعها من الخزافين الساسانيين نوعاً من الفأل الحسن (٨٢). (شكل ٢٥).

ومن الجدير بالذكر ونحن نتحدث عن الخزف المصري الإسلامي في العصر الفاطمي أن نشير إلى أن سورية كانت قد أنتجت أنواعاً من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وعثر

فى بعض مواقعها الأثرية على عدة قطع تعد من أحسن ما عرف فى هذا الصدد، وفى متحف اللوفر فى باريس سلطانيان سوريتان يزين إحداهما رسم أرنب برى، وتزين الثانية أزهار لوتس وكتابات عربية، عثر على أولاهما قرب حلب وعثر على ثانيتهما فى دمشق، كذلك فقد وجدت فى أطلال القسوطا عدة قطع خزفية ذات بريق معدنى من صناعة سورية تختلف عن مثيلاتها المصرية الخالصة فى أن عجبتها كانت سمنية أو رمادية فاتحة وطلبت أرضيتها بلون أزرق فيروزي، بينما كانت عجينة القطع المصرية ذات لون برتقالي غالباً (٨٣).

أما فى العصر الأيوبي فقد جرى الخزافون المصريون والسوريون فى نهاية القرن (٦هـ/ ١٢م) على استخدام الأساليب الصناعية والعناصر الزخرفية التى كانت سائدة فى العصر الفاطمي، وتظهر هذه الخصائص فى الأواني المدهونة بطلاء من لون واحد يمثل التقليد الخالص لكل من البورسلين والسيلادون الصينى اللذين كانا من الأنواع الشائعة فى مصر حينذاك (٨٤).



شكل ٢٥ - خزف فاطمي ذو بريق معدنى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من صناعة مدرسة مسلم المصرية فى القرن (٥هـ / ١١م)

كذلك فقد تميز الخزف المصري الإسلامي في العصر الأيوبي باختفاء الخزف ذي البريق المعدني تماما بعد أن ظل متربعا على عرش هذه الصناعة طوال العصر الفاطمي رغم استمرار صناعته في سورية إلى ما بعد الأيوبيين في عصر المماليك، وتميزت الخزارف الأيوبية على الخزف المصري والسوري بالتفريعات النباتية وأشكال الطيور المحاكية للطبيعة التي رسمت تحت طلاء شفاف بلونين غالبين هما الفيروزي والأخضر، وقد عثر في كل من مصر وسورية على قطع من هذا النوع تتشابه فيها كل من عجيئة الأواني وعناصر زخارفها حتى صار من الصعب على أى باحث في كثير من الحالات أن يميز بين خصائص هذا الإنتاج في كل من البلدين، غير أن توقيعات الصناع وما عثر عليه من قطع عديدة تالفة من الأفران في أطلال القسطنطين وغيرها من المواقع الأثرية المصرية يؤيد أن هذه القطع كانت من صناعة مصر ووفقا لأسلوبها الفني السائد حينذاك رغم ما هو معروف عن وفود بعض الصناع السوريين والإيرانيين إلى مصر وممارستهم لهذه الصناعة فيها، ولذلك فقد وجدنا بين مخلفات العصر الأيوبي في مصر قطعاً خزفية تشبه ما أنتجه الرقة والرصافة في سورية، وما أنتجته الرى في إيران، ولكن هذه القطع المقلدة للخزف السوري والإيراني كانت من إنتاج مصري أيضا بدليل ما وجد منها تالفا حول الأفران التي عثر عليها بالقسطنطين، وقد اقتبس الخزافون في العصر الأيوبي بعض الرسوم الحيوانية المحورة التي زينوا بها الكثير من أعمالهم الفنية عن رسوم الفن السلجوقي الذي أثر تأثيرا واضحا على جميع الفنون والصناعات التي مارستها بلدان الشرق الأدنى (٨٥).

٣- الخزف المصري الإسلامي في العصرين المملوكي والعثماني: (٧-١٢هـ/ ١٣-١٨م)

عرفت مصر خلال العصر المملوكي أنواعا مختلفة من الفخار والخزف الإسلامي منها ما كان معروفا قبل هذا العصر ولاسيما في عصرى الفاطميين والأيوبيين، ومنها ما ابتكره خزافوه كأنواع جديدة في هذه الصناعة، ومن ثم فإننا نجد من هذا الخزف المملوكي الخزف ذي الزخارف المرسومة باللونين الأسود والأزرق الذي يذكرنا بفنون الخزف الإيراني في أواخر القرن (٧هـ / ١٣م) وأوائل القرن (٨هـ / ١٤م) ولاسيما ما أنتجته ساوة والرى وسلطان آباد، وتمتاز السلاطين والزهریات التي أنتجتها كل من مصر وسورية خلال العصر المملوكي بكتابات عربية مورقة على أرضية ذات أشرطة منتظمة منقطة أو داخل فصوص نجمية أو معينة، ولعل من أحسن أمثلة هذا النوع من الأواني الخزفية المملوكية قدر في

مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم يرجع تاريخه إلى ما بين القرنين (٦-٧هـ / ١٢-١٣م)
تنحصر زخارفه في مناطق نجمية تتوسط بعضها بالخط الكوفي عبارة نصها «بركة
كاملة» (٨٦). (شكل ٢٦).



شكل ٢٦ - خزف منقوش تحت الدهان في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ينسب
إلى مصر في العصر الفاطمي خلال القرن (٦هـ / ١٢م)

ولعل من أهم أنواع الخزف المصري الإسلامي في عصر المماليك أيضا هو ذلك النوع
ذو الزخارف المنقوشة تحت دهان شفاف باللون الأزرق أو الأخضر الذي وجدت منه قطع
في حفائر كل من القسطنطينية في مصر والرقّة وبعبك ودمشق في سورية، وتشبه زخارفه
زخارف الخزف الإيراني الذي أنتجته سلطنة آباد والرى وسواة في نهاية القرن (٧هـ /
١٣م) وبداية القرن (٨هـ / ١٤م)، ولكنها امتازت عن الخزف الإيراني برسوم الطيور
والحيوانات القريبة من الطبيعة إلى جانب العناصر النباتية الجميلة، (شكل ٢٧) ثم شاع في

القرن (٨٨هـ / ١٤م) الجمع بين تلك العناصر الإيرانية وبين النباتات الصينية التي تقف الطيور على أغصانها، وقد عرفت مثل هذه الزخارف أيضا في الخزف الإيراني ولا سيما في النوع المعروف باسم خزف سلطان آباد، حتى صار التشابه بين الخزفين المملوكي والإيراني كبيرا جعل بعض الباحثين يرجعون بعض القطع المملوكية إلى أصول إيرانية، رغم أن الفارق بين الإثنين يكاد ينحصر في عجيبة كل منهما التي تميزت بقلّة الصلابة في المصرية عن الإيرانية، وزاد من هذه الصعوبة أيضا أن هذا النوع من الخزف المملوكي كان يصنع في كل من مصر وسورية بنفس المواصفات الصناعية والعناصر الزخرفية، وصار الفصل في كثير من الأحيان بين القطع التي أنتجت في مصر ومثيلاتها التي أنتجت في سورية أمرا بالغ الصعوبة ما لم تكن هناك ظواهر فنية أو كتابية تحدد مكان صناعتها أو توقيعها باسم صانعها (٨٧).



شكل ٢٧ - خزف ذو زخارف مرسومة تحت الدهان في مجموعة الكونتيسة دي بهاج بياريس بنسب إلى مصر في العصر المملوكي خلال القرن (٦هـ / ١٢م)

كذلك فقد تميز الخزف المصرى الإسلامى فى العصر المملوكى - كما كان الحال فى العصر الفاطمى - بالعديد من توقيعات الصناع على ظواهر قواعد أوانيه، تدل على ذلك أوان وقطع خزفية كثيرة ترجع إلى القرن (٧هـ / ١٣م) عثر عليها فى أطلال الفسطاط لازالت غالبيتها محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومتحف المتروبوليتان بنيويورك، ومن أكثر التوقيعات المنقوشة على هذه الأوانى المملوكية توقيعات العينى والشامى والعجمى والهزمى والتبريزى وغزال والأستاذ المصرى وغيرهم، ويتضح من هذه التوقيعات أن غالبيتها لخزافين من إيران كانوا - كما أسلفنا - قد هاجروا إلى مصر وعملوا فى مجال هذه الصناعة، وأن بعضها الآخر (ولا سيما التوقيعين الآخى رين منها) لخزافين مصريين، وقد زينت أوانى هذا النوع من الخزف المملوكى بكتابات عربية تتضمن بعض التمنيات الطيبة مثل «نعمة شاملة»، «بركة كاملة» إلى جانب زخارف نباتية تمثل فى تعبيرات مزهرة باللونين الأبيض أو الأزرق على أرضية سوداء^(٨٨).

وشاع من هذا الخزف المصرى المملوكى فى منازل الأمراء خلال القرنين (٨هـ - ٩هـ / ١٤-١٥) نوع من الأوانى المصنوعة من طقل بنى ضارب للحمرة مدهون بطبقة بيضاء عليها طلاء قصديرى شفاف مائل للصفرة أو للخضرة اشتملت زخارفه على عناصر منقوشة أو محزوزة فى طبقة الدهان حتى ظهر من هذا النقش أو تلك الحزوز جدار الأنية الطفلى المائل إلى الحمرة، وأحيانا ما كانت الزخارف فى هذا النوع من الخزف المملوكى ترسم بالدهان وحده أو مع الحزوز التى تظهر الشكل المرسوم فى هيئة بارزة، وزاد من جمال الأشكال المرسومة فى هذه الأوانى الفخارية المملوكية استخدام اللون الأرجوانى أو البنى الفاتح، إلى جانب عناصر زخرفية ذات كتابات عربية وجدائل مصفورة ورنوك أو شارات تشبه الموجود منها على التحف المعدنية المنسوبة إلى ذات العصر، إضافة إلى عناصر نباتية وأشكال آدمية وحيوانية أحيانا، وظلت صناعة الخزف المصرى المملوكى بذات المواصفات الزخرفية والفنية الراقية حتى القرن (٩هـ / ١٥م) حين ظهر عليها التدهور الواضح فى كل من أسلوب الصناعة وموضوعات الزخرفة، ولعل أفضل ما يوضح ذلك هو مقارنة المنتجات الخزفية التى أنتجت فى بداية هذا العصر بالمنتجات الخزفية التى عملت فى نهايته^(٨٩).

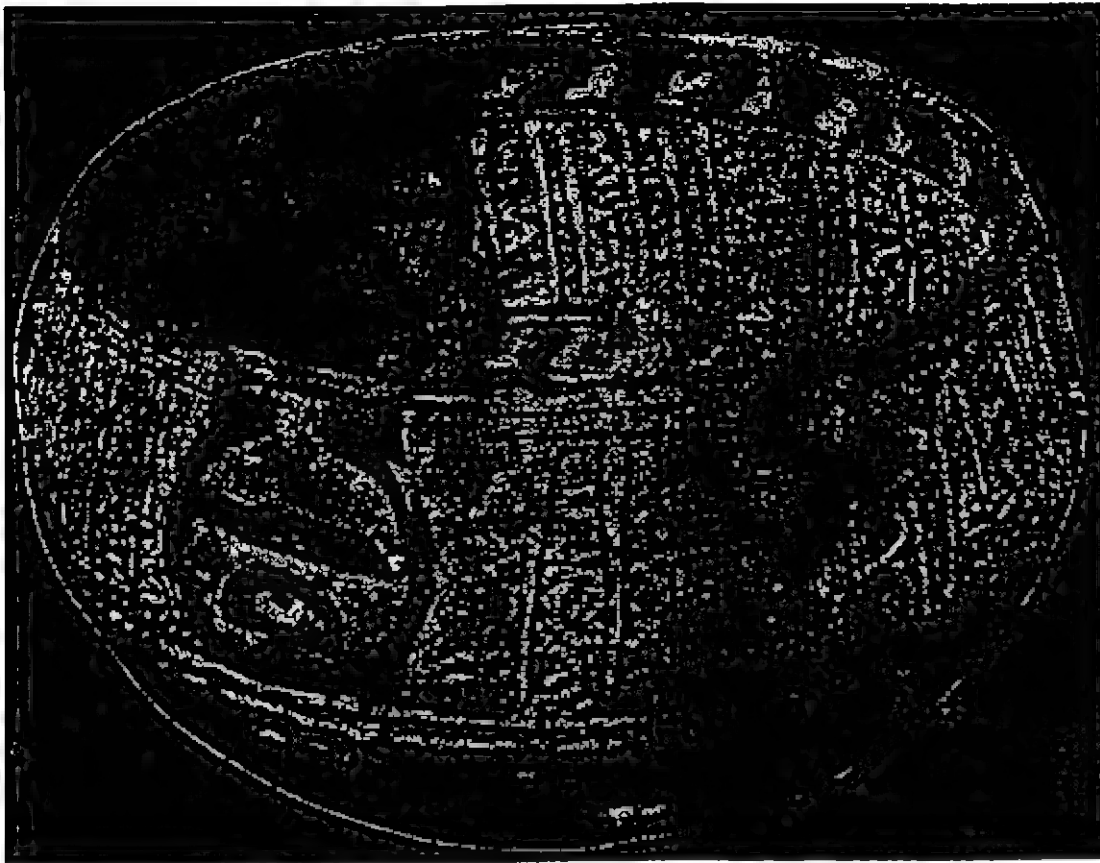
وصفوة القول أن من العلامات البارزة والمميزة لفن الفخار والخزف الإسلامى المملوكى

فى مصر هو ظهور الفخار المطفى بالمينا الذى تميزت طيئته بالميل إلى الحمرة، وكانت آنيته تكسى بقشرة طلائية بيضاء، ثم تطفى بالمينا الصفراء أو الخضراء أو ذات اللون البنى، أما الزخارف فكانت تحفر فى بدن الآنية حتى يصل الحفر إلى الطينة الطمئية المائلة للحمرة، واشتملت هذه الزخارف على كتابات عربية بخط الثلث الذى شاع استخدامه فى عصر المماليك، علاوة على رسوم الرنوك أو الشارات التى اتخذها الأمراء ورجال الحاشية السلطانية طبقا لوظيفة كل منهم مثل الكأس رنك الساقى والدواة رنك الدوادر والبقجة رنك الجمدار وغير ذلك من الرنوك التى اتخذها أمراء المماليك، (شكل ٢٨) وقد تميز هذا النوع من الفخار المطفى المملوكى بكثرة توقيعات صناعه التى أمدتنا آلاف القطع التى لا تزال محفوظة بمخازن الفسطاط حتى اليوم بالعديد من أسمائهم مثل غيبى التبريزى وشرف الأبوانى وغيرهما، واتسم خزف غيبى برقة دهانه وجودة عجنته وإبداع اللون الأزرق الغالب عليه فوق أرضيته البيضاء، كما اتسم باشتمال موضوعاته الزخرفية على باقات من الزهور والورود النجمية وأشكال الطيور ذات المنقار الطويل والعرف المرسوم على شك زهرة، ولذلك كان هذا الخزاف إماما لزملائه فى إبداع التصوير وتصميم الموضوعات الزخرفية حتى صارت القطع المنسوبة إليه آية فى فنون الحياة والحركة ولاسيما بالنسبة لأشكال الطيور التى يتجلى فيها التنوع والخيال ورسوم السمك المحورة عن الطبيعة، ونجد على بعض منتجاته توقيع «غيبى التبريزى» نسبة إلى تبريز فى إيران، وعلى بعضها الآخر توقيع «غيبى الشامى» نسبة إلى إقامته - فى غالب الظن - قبل مجيئه إلى مصر فى بلاد الشام، ومن أئمة هؤلاء الخزافين فى نهاية القرن (٨٨هـ / ١٤م) «غزال» الذى انحصرت زخارف أوانيه فى زهور متعددة البتلات، و«دهين» الذى سار على نهج غيبى، والهرمزي وابن الملك والأستاذ المصرى وغيرهم (٩٠).

ومع أن مصر كانت قد عرفت فى نهاية العصر المملوكى صناعة القاشانى لكسوة الجدران، إلا أن هذه الصناعة لم تبلغ فيها ما بلغت من الإزدهار فى كل من إيران وتركيا وبلاد المغرب والأندلس نظرا لتفضيل المصريين للرخام ونفورهم عن استخدام القاشانى، ولكن هذه الصناعة ما لبثت أن انتشرت وشاعت فى كل من مصر والشام بعد الفتح العثمانى، وجلب الناس لوحات القاشانى الرائع من تركيا إلى أن قامت النهضة الكبيرة فى هذه الصناعة القاشانية خلال القرن (١٢هـ / ١٨م) على يد خزاف مغربى الأصل يسمى عبد الكريم القاسى (٩١).



شكل ٢٨/١-



شكل ٢٨/٢-

شكل ٢٨ - فخار مطلقى بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر
فى العصر المملوكى فيما بين القرنين (٧-٩هـ / ١٣-١٥م)

الباب الثاني
فنون الزجاج والبلور

فنون الزجاج والبللور

ينقسم الحديث فى هذا الباب - الذى نتناول فيه فنون الزجاج والبللور المصرى الإسلامى - إلى ثلاثة فصول يختص أولها بمقدمة تاريخية تعطى فكرة عن هذا المجال الحيوى الهام من مجالات الصناعات والفنون العربية الإسلامية بشكل عام، ويختص ثانيها بالحديث عن الزجاج والبللور المصرى عبر العصور الإسلامية المختلفة طبقاً للتقسيم التالى:

١ - الزجاج المصرى الإسلامى فى العصرين الأموى والعباسى فيما بين القرنين (١-٣هـ/ ٩٧م).

٢ - الزجاج والبللور المصرى الإسلامى فى العصرين الفاطمى والأيوبي فيما بين القرنين (٤-٧هـ/ ١٠-١٣م).

٣ - الزجاج والبللور المصرى الإسلامى فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما بين القرنين (٧-١٢هـ/ ١٣-١٨م).

ويختص ثالثها بالطرق الفنية المختلفة التى اتبعها الزجاجيون المسلمون فى زخرفة ما أنتجوه من تحف زجاجية رائعة شملت كافة الأوانى اللازمة لاستخدامات الإنسان فى حياته اليومية، ومن هذه الطرق ما كان معروفا منذ القدم فى مصر وسورية والعراق وإيران وغيرها من الأقطار التى فتحها العرب، ومنها ما ابتكره هؤلاء الزجاجيون المسلمون لأول مرة فى تاريخ هذه الصناعة مما لم يكن معروفاً من قبل.

الفصل الأول

مقدمة في قنون الزجاج والبللور

الفصل الأول

مقدمة في فنون الزجاج والبللور

عرفنا مما سبق - في الباب الأول من هذا الكتاب - أن الفرق بين الفخار والخزف إنما ينحصر في المادة السائلة التي تدهن بها التحفة المصنوعة من الفخار فتتحول بها إلى خزف، ومن هذه المادة السائلة عرف الإنسان الزجاج الذي تحول من مادة سائلة لطلاء الفخار أو تزجيجه إلى مادة صلبة عملت منها كافة الأواني الزجاجية، ولذلك كان التزجيح (Glazing) - في غالب الظن - هو أصل ما عرف بعد ذلك من الزجاج (Glass)، ولكن أحدا لا يدري كيف وقع هذا الانتقال من التزجيح إلى الزجاج على وجه التحديد، والراجع في هذا الصدد أن أحد المزججين كان قد حاول أن يصنع من الطلاء الزجاجي السائل خرزة أو تيممة ونجحت المحاولة التي كانت في حد ذاتها حدثا هاما في تاريخ الحضارة البشرية، وقد أشار الأستاذ الدكتور محمد عبدالعزيز مرزوق إلى ما ذكره بلينى في كتابه التاريخ الطبيعي من أن السوريين كانوا أول من اهتدى إلى صناعة الزجاج، وأورد في هذا الصدد أن سفينة محملة بالنظرون آتية من مصر كانت قد رست على الشاطئ الفينيقي (لبنان الحالية)، وأراد الركاب في هذه السفينة أن يعدوا طعامهم ولم يجدوا بالقرب منهم أية أحجار يسندون بها قدورهم فوق النار، فاضطروا إلى استخدام بعض كتل النظرون التي معهم على السفينة فأدت حرارة النار إلى انحداد النظرون بالرمل الموجود على الشاطئ مما نتج عنه تكون الزجاج، وعلق على ذلك بقوله أن هذه الرواية رغم أنها لا تستند إلى دليل مادي أو تاريخي وأنها ربما كانت مجرد تفسير من نسج الخيال إلا أنها تعطي فكرة طيبة عن كيفية صناعة الزجاج ومكوناته الأساسية، ولكن أحدا لا يستطيع أن يحدد الزمن الذي استغرقه الإنسان في الوصول إلى معرفة صناعة الزجاج، ولا أن يحدد المكان الذي رأت فيه هذه الصناعة النور لأول مرة (٩٢).

والذي لا شك فيه أن الإنسان كان قد عرف الزجاج في صورته المتكلسة التي صنعتها يد الطبيعة في حممها البركانية المعروفة باسم الأوبسيديان (٩٣)، ثم عرفه بعد ذلك في

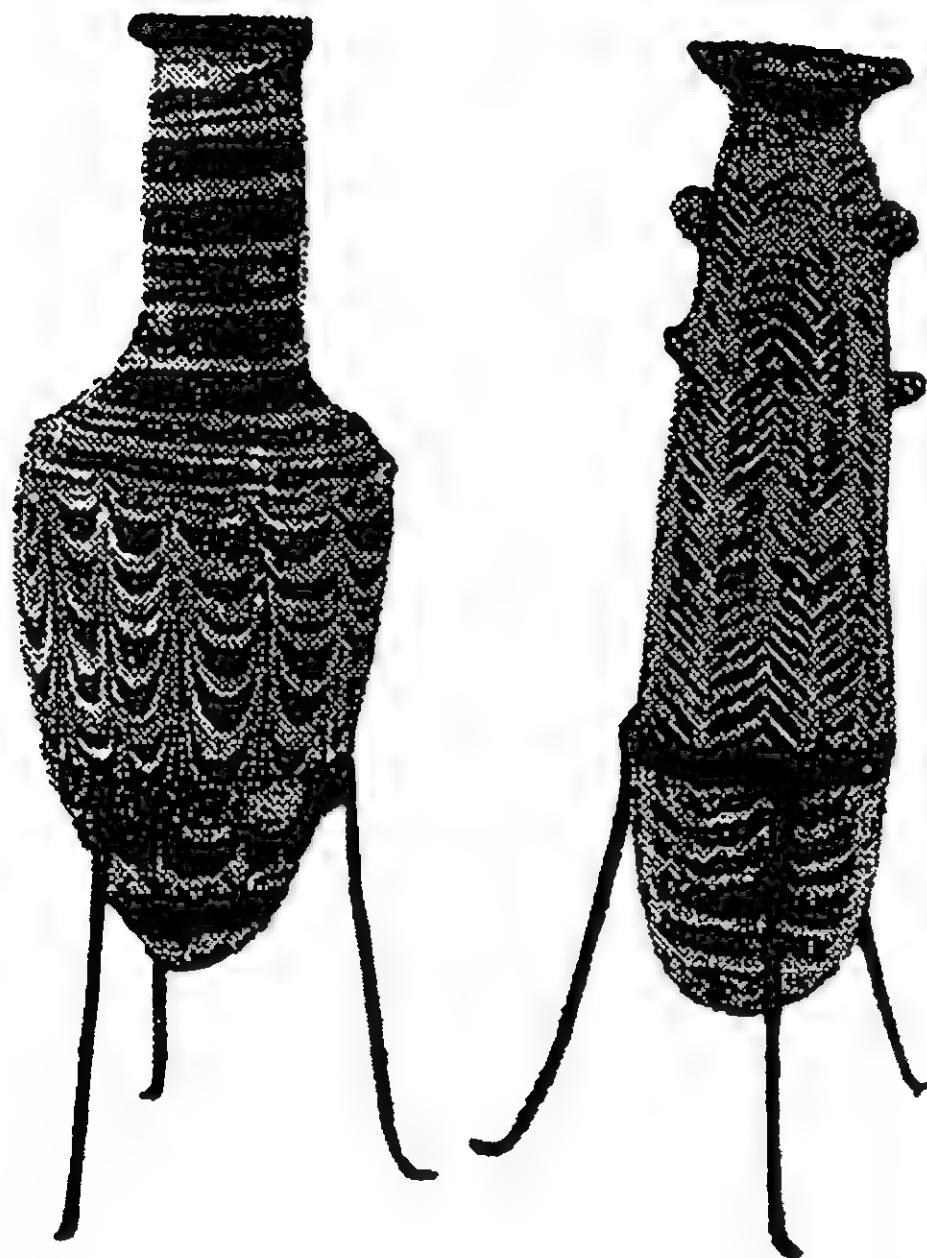
صورته الطلائية الشفافة التي أشرنا إليها بالتزجيج (Glazing)، ثم مرت هذه الصناعة فيما تلى هاتين المعرفتين بمراحل فنية عديدة عبر العصور التاريخية المختلفة حتى وصلت على أيدي الصناع المسلمين إلى أرقى ما عرفته في العصور الوسطى.

وهناك من يقول بأن سورية كانت أول البلدان التي عرفت صناعة الزجاج، وأن الفضل في انتشار هذه الصناعة في مصر إنما يرجع إلى الصناع السوريين الذين وفدوا إليها عقب الفتوحات المصرية في آسيا، ولكن هذا القول يفتقر إلى الدليل المادى والتاريخى لأنه لايعرف حتى الآن عن وجود مراكز لصناعة الزجاج في سورية خلال العصور القديمة، والراجع في هذا الصدد أن صناعة الزجاج هي ابتكار مصرى بحث لاسيما وأن مصر كانت أقدم البلدان التي عرفت فن التزجيج في الأوانى الخزفية، وأن المواد الخام اللازمة لهذا التزجيج والتي يصنع منها الزجاج كانت متوفرة في مصر حينذاك أيضا (٩٤).

ويجمع العلماء والباحثون على أن المصريين كانوا قد صنعوا في عصورهم القديمة زجاجا مختلف الألوان بين الأحمر والأزرق والأسود والأخضر والأصفر والأبيض غير الشفاف، وأن صناعة الزجاج في مصر الفرعونية كانت قد وصلت إلى درجة عالية من الجودة والإتقان في منتصف حكم الأسرة الثامنة عشرة، يدل على ذلك أنه قد عثر في مدينة طيبة بالصعيد على فرن لصناعة الزجاج يرجع تاريخه إلى عصر الملك أمنحتب الثالث أحد ملوك الأسرة الثامنة عشرة، كذلك فقد وجد في تل العمارنة مصنع آخر يرجع تاريخه إلى عصر الملك إخناتون أحد ملوك الأسرة المشار إليها (٩٥).

أما الأسكندرية فقد كانت واحدة من أعظم مراكز صناعة الزجاج في العصرين اليونانى والرومانى، يؤيد ذلك ما أشار إليه الأستاذ الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق من أن سترابون الذى عاش في أواخر القرن الأول قبل الميلاد وامتدت به الحياة إلى أوائل القرن الأول الميلادى كان قد سمع من صناع الزجاج في الأسكندرية أنه يوجد بمصر نوع من الرمال يمكن تحويله إلى زجاج وبدونه لايمكن أن يصنع أى زجاج ثمين، ومن الأسكندرية في عصورها اليونانية والرومانية والبيزنطية خرج على العالم حينذاك نوع من الزجاج المتعدد الألوان أطلق عليه الإيطاليون في عصر النهضة الأوروبية اسم (Mellefiori) أى الألف زهرة، ولانزال أمثلة كثيرة من هذا النوع موزعة بين المتاحف الأثرية المختلفة في عصرنا الحاضر، والغالب على الظن أن هذا النوع من الزجاج المليفورى كان ابتكارا

فرعونيا خالصا، ثم اشتهرت به مصانع الاسكندرية فى العصر اليونانى الرومانى، وتقوم طريقة عمل اوانيه على جمع عيدان من الزجاج المختلف الالوان فى حزمة واحدة يتم إدخالها فى نار هادئة حتى تتماسك، ثم تقطع هذه العيدان عرضيا إلى اسطوانات صغيرة يتم لصقها بعد ذلك معا لتكون الشكل الزجاجى المطلوب (٩٦). (شكل ٢٩).



شكل ٢٩ - زجاج من النوع المعروف باسم المليلفيورى أو الالف زهرة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة ينسب إلى مصر والشام فى فجر الإسلام فيما بين القرنين (١-٢هـ / ٧-٨م)

وقد ورث الأقباط عن الفراعنة هذه الصناعة وعملوا منها الأواني الزجاجية المختلفة، ويقال أنه كان من بين هدايا المقوقس عظيم القبط في مصر إلى النبي (ﷺ) كأس من الزجاج المصرى مما يدل على ازدهار هذه الصناعة في مصر قبيل الفتح الإسلامى لأنه كان من الضرورى أن تتناسب الهدية مع مقام كل من المهدي والمهدي إليه، كذلك فقد حذق هولاء الأقباط أعيرة الوزن (Weights) من الزجاج الذى يصعب العبث به بقصد الغش، وكتبوا على هذه الصنع الزجاجية ما يوضح تاريخها ويبين وزنها^(٩٧).

وازدهرت صناعة الزجاج المصرى فى ظل الحكم الإسلامى ازدهارا بالغيا بعد أن أتقن الزجاجون فيها أسرار هذه الصناعة، ولم يقفوا عند حد إنتاج ما عرفوه منها، بل أخذوا يبتكرون فيه طرقا جديدة لم تكن معروفة من قبل، ويكفى أن نعلم أن المسلمين كانوا أكثر إقبالا على استعمال الأواني الزجاجية ممن سبقهم من الأمم بسبب اهتمامهم الكبير بالعطور تأسيا بنبيهم الكريم (ﷺ) الذى كان يعنى بالطيب والتطيب من ناحية، ثم بسبب عنايتهم البالغة بالعلوم الكيمائية التى جعلتهم فى حاجة دائمة إلى المخابر الزجاجية لاستخدامها فى عمل التجارب ونقل السوائل من ناحية أخرى، يضاف إلى ذلك أن الأواني الزجاجية كانت قد استهوتهم برونقها ونقاؤها فاستخدموها فى الشرب والإنارة وغير ذلك من ناحية ثالثة، ولعل فيما أشار إليه الغزولى عن الزجاج فى العصور الوسطى ما يوضح أسباب اهتمام العرب الكبير بمنتجاته فيقول إن الشراب فيه أحسن منه فى كل جوهر، حيث لا يفقد معه وجه النديم ولا يثقل فى اليد، لأن قدور الزجاج أطيّب من قدور الحجارة (يقصد قدور الخزف والفخار)، فهى لا تصدأ ولا تندى ولا يتخللها وسخ، وإن اتسخت فالماء وحده لها جلاء، ومتى غسلت بالماء عادت جديدة، ومن كرع (أى شرب) فيها فإنما يكرع فى إناء وماء وهواء وضياء^(٩٨).

وقد أطلق العرب على الأواني الزجاجية إسم القوارير وأطلقوا على صانعيها من ثم اسم القواريري، ومن الواضح أنهم أخذوا ذلك مما ورد بالقرآن الكريم فى قوله تعالى: ﴿وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِآنِيَةٍ مِّنْ فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرًا﴾^(٩٩).

واستخدم المسلمون فى صناعة أوانيهم الزجاجية نفس الطريقة القديمة التى تتمثل فى صهر الرمل (أو أكسيد السيليكون) بعد خلطه بنسبة معينة من الحجر الجيرى (كربونات الكالسيوم) ونسبة معينة أخرى من كربونات الصوديوم، إضافة إلى بعض الأكاسيد التى

كانت تستخدم خصيصا قبل الصهر لإعطاء الأنية الزجاجية اللون المطلوب^(١٠٠)، وكثيرا من خلت الأواني الزجاجية الإسلامية مما يدل دلالة قاطعة على تاريخها ومكان صناعتها نظرا لخلوها من الكتابات الأثرية المؤرخة، ولذلك اعتمد مؤرخو الفنون الإسلامية على شكل الإناء وطريقة زخرفته وعناصر هذه الزخرفة والألوان المستخدمة فيها ونحو ذلك في تحديد مكان وتاريخ التحفة على وجه التقريب، وقد استبعد الصانع المسلمون من زخارف هذه الأواني الزجاجية وغيرها من التحف الإسلامية المختلفة كل ما يتعارض مع تعاليم الإسلام ولا سيما تصوير الكائنات الحية التي اعتبرها الفقهاء مضاهاة لخلق الله سبحانه وتعالى، وشددوا على حرمتها وحذروا من الإقدام عليها، ولذلك انحصرت عناصر زخارفهم في الأشكال النباتية والهندسية والكتابات العربية.

وقد أشار الحسن بن عمر في القرن (٨هـ / ١٤م) إلى أن صناعة الزجاج كانت من الصناعات التي منعت الحكومات الإسلامية ممارستها داخل المدن لما لها من أضرار بالغة على صحة الإنسان^(١٠١)، وفي هذا ما يؤكد اهتمام هذه الحكومات بالصحة العامة وعدم التفريط فيما يضر بها تحت أي ظرف من الظروف.

الفصل الثاني

الزجاج والبلور المصري
الإسلامي عبر العصور

الزجاج والبللور المصري الإسلامى عبر العصور

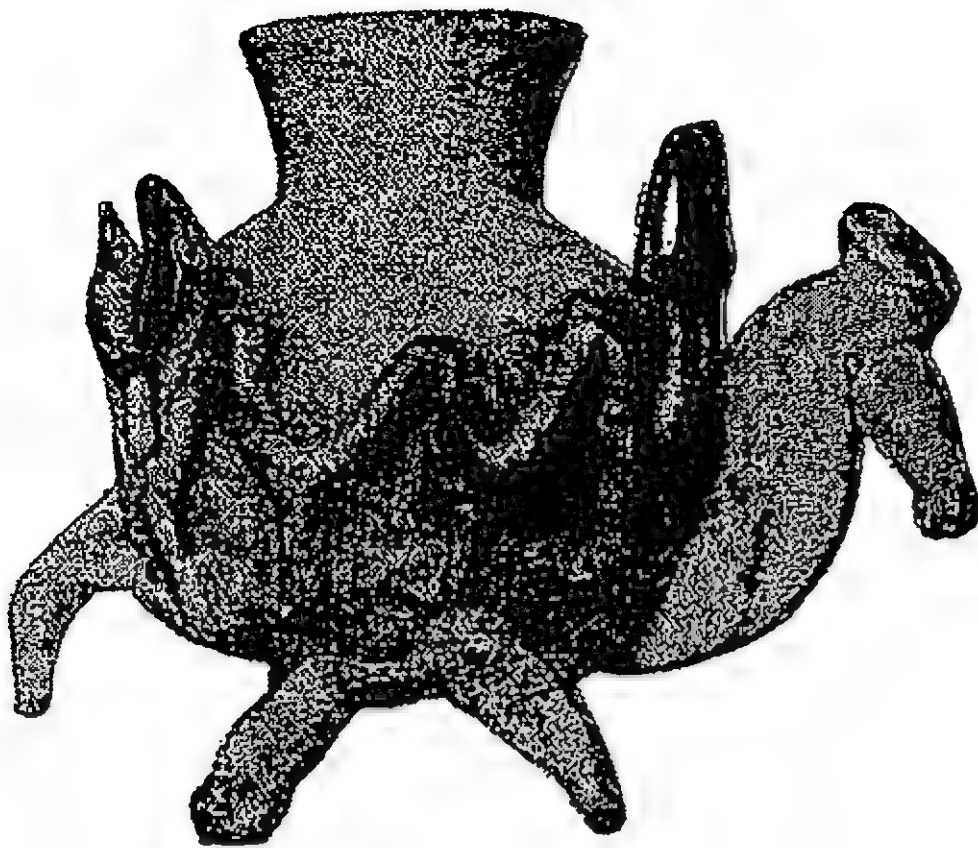
أشرنا فى مقدمة هذا الباب إلى أن الحديث عن الزجاج والبللور المصرى الإسلامى عبر العصور سوف ينقسم إلى ثلاث نقاط رئيسية تختص أولاها بالزجاج المصرى الإسلامى فى العصرين الأموى والعباسى فيما بين القرنين (١-٣هـ / ٧-٩م)، وتختص ثانيتهما بالزجاج والبللور المصرى الإسلامى فى العصرين الفاطمى والأيوبي فيما بين القرنين (٤-٧هـ / ١٠-١٣م)، وتختص ثالثها بالزجاج والبللور المصرى الإسلامى فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما بين القرنين (٧-١٢هـ / ١٣-١٨م)، وفيما يلى عرض موجز لخصائص ومميزات زجاج كل عصر من هذه العصور.

١- الزجاج المصرى الإسلامى فى العصرين الأموى والعباسى: (١-٣هـ / ٧-٩م)

اشتهرت مصر وسوريا والعراق وإيران بصناعة الأوانى الزجاجية الراقية منذ العصور القديمة، ثم جاء الإسلام إلى هذه البلاد وترك لزجاجيها ممارسة هذه الصناعة طبقا لأساليبهم القديمة التى عرفوها، وقد أمدتنا الحفائر الأثرية التى أجريت فى كل قطر من هذه الأقطار بمعلومات وافية عن صناعة الزجاج الإسلامى فيه خلال العصور الإسلامية المبكرة، وأثبت ما عثر عليه من تحف زجاجية فى الفسطاط بمصر وفى سامرا بالعراق فيما بين القرنين (١-٣هـ / ٧-٩م) أن هذه التحف كانت استمرارا لأشكال الأوانى الساسانية التى عثر على بعض نماذجها فى المدائن والرى ونيسابور وغيرها، وأنها جميعا كانت قد اتبعت نفس الأشكال الفنية والأساليب الزخرفية التى عرفتھا الأقطار الإسلامية الأخرى، وكان الزجاج الإسلامى فى عصره المبكر يصنع عادة من جزأين متفصلين يتفخ كل منهما على حدة، ويلون الجزء العلوى من الأنية الزجاجية بما فيه الرقبة باللون الأزرق بينما يترك الجزء السفلى على حاله دون تلوين، أما البدن فكان يزين بجامات بارزة تضم بداخلها أشكالا حيوانية فى حالة عدو (١٠٢).



شكل ١/٣٠ -



شكل ٢/٣٠ -

شكل ٣٠ - زجاج معتم أو نصف شفاف في متحف برلين ينسب إلى مصر والشام في فجر الإسلام فيما بين القرنين (١-٥٢ / ٧-٨ م)

والذى لا شك فيه أن الأواني الزجاجية التى أنتجت فى العصور الإسلامية المبكرة كانت عبارة عن أوان نصف شفافة غير مزخرفة مليئة بالفقايع الهوائية الناتجة عن عدم خلط المواد الخام التى صنعت منها خلطا جيدا قبل الصهر، كما تميزت بالميل إلى اللون الأخضر بدرجاته المختلفة، (شكل ٣٠) وقد اشتملت هذه الأواني على قوارير وكؤوس ومحابر وصنج كانت عبارة عن أعيرة للوزن (Weights) تطبع عليها كتابات عربية لبيان أوزانها، إضافة إلى مكايل (Misures) للكيل كانت تعمل بأشكال مخروطية أو بيضاوية أو اسطوانية اختلفت فى الحجم واتساع الفوهة حسب الغرض الذى صنعت من أجله، وغالبا ما كانت هذه المكايل تزود بمقابض لتسهيل الإمساك بها واستخدامها، كما كانت تزود دائما فى كل منها بقرص دائرى أسفل البدن أو أعلا الفوهة أو أسفلها عليه كتابة بارزة مختومة فى سطور أفقية تبدأ بالبسملة وبعض عبارات الوفاء فى الكيل، يليها اسم الوالى أو عامل الخراج الذى أمر بصنع هذا المكيال، ثم نوع السلعة التى عمل لكيلاها من الحبوب أو البقول أو السوائل، واسم الصانع الذى قام بصنعه وتاريخ هذه الصناعة وأخيرا يختم النص بكلمة «واف» للدلالة على شرعية المكيال وضبطه^(١٠٣)، ومن ثم فإن هذه المكايل لم تكن تصنع لغرض فنى وإنما كانت تصنع لغرض وظيفى لم يستلزم الاهتمام بالإكثار من زخارفها التى اقتصرت على بعض أسلاك زجاجية مضافة أو بعض تضييعات منفوخة، ولعل أقدم ما وصلنا من هذه الأختام والمكايل والصنج هو أما أمر بصنعه قره بن شريك سنة (٩٠هـ / ٧٠٩م) عندما كان واليا على مصر من قبل الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك (٩٦-٨٦هـ / ٧٠٥-٧١٤م)^(١٠٤) (شكل ٣١).

٢- الزجاج والبللور المصرى الإسلامى فى العصرين

الفاطمى والأيوبي: (ق ٤-٧هـ / ١٠-١٣م)

مما لا شك فيه أن صناعة الزجاج فى مصر كانت قد وصلت خلال العصر الفاطمى إلى درجة عالية من التقدم والازدهار، وانحصرت أهم مراكزها حينذاك فى القسطنطينية والقسطنطينية والاسكندرية وهى نفس المراكز التى كانت قد تبوأ موقع الصدارة فى هذه الصناعة خلال العصر الرومانى قبل الفتح العربى لمصر، ولكن يغلب على الظن أن القسطنطينية كانت أعظم هذه المراكز على الإطلاق بسبب ما عرفتته من أساليب هذه الصناعة فى عصر الطولونيين، وصنع الزجاجون المصريون للبلاد الفاطمى قطعاً زجاجية فاخرة امتازت

بالرقة والجمال، وزينت بعناصر زخرفية إما مستمدة من الموضوعات القديمة أو مبتكرة تحمل الأسلوب الفني الجديد الذي تطور على أيدي هؤلاء الصناع المصريين، وتنسب إلى هذه العصر - مما في متحف المتروبوليتان بنيويورك - قارورتان جميلتان عليهما حلقات مضافة (applied) تمثلها في القارورة الأولى تضييعات بدیعة وتمثلها في القارورة الثانية ذات الجسم الكروي والرقبة الطويلة عناصر نباتية وكتابية^(١٠٥) (شكل ٣٢).



شكل ٣١ - أعيرة وزن زجاجية بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تنسب إلى مصر في بداية العصر الإسلامي فيما بين القرنين (١-٣هـ / ٧-٩م)

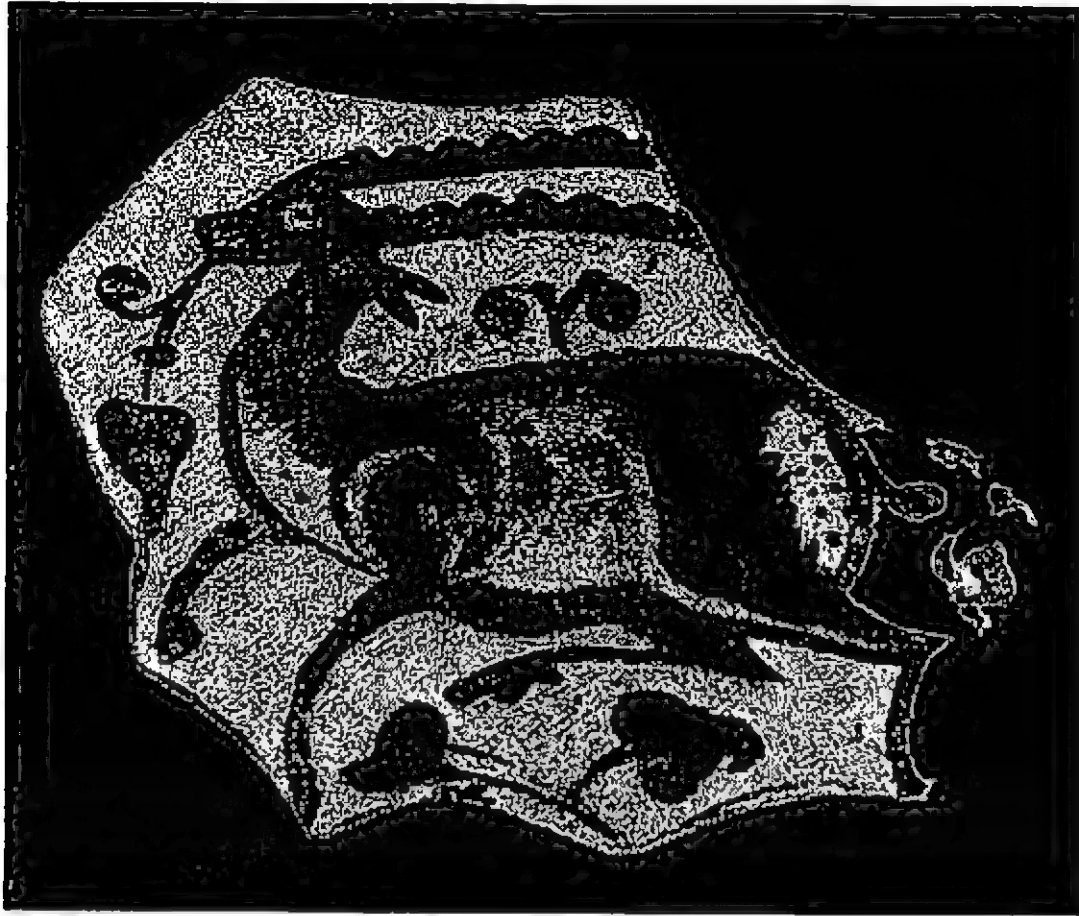
وكان من أبرز ما أنتجته مصانع الزجاج المصري في العصر الفاطمي - إلى جانب كافة أنواع الزجاج المشار إليها - الزجاج ذو الخيوط البارزة المضافة، والزجاج ذو الزخارف المضغوطة، ويمثل النوع الأول عدد من الأكواب ذات الخيوط الزرقاء، بينما تمثل النوع الثاني مجموعة مختلفة من الأواني ذات اللون الأخضر والرمادي وعليها خيوط مضغوطة من الزجاج الأبيض شكل بعضها على هيئة طيور^(١٠٦).



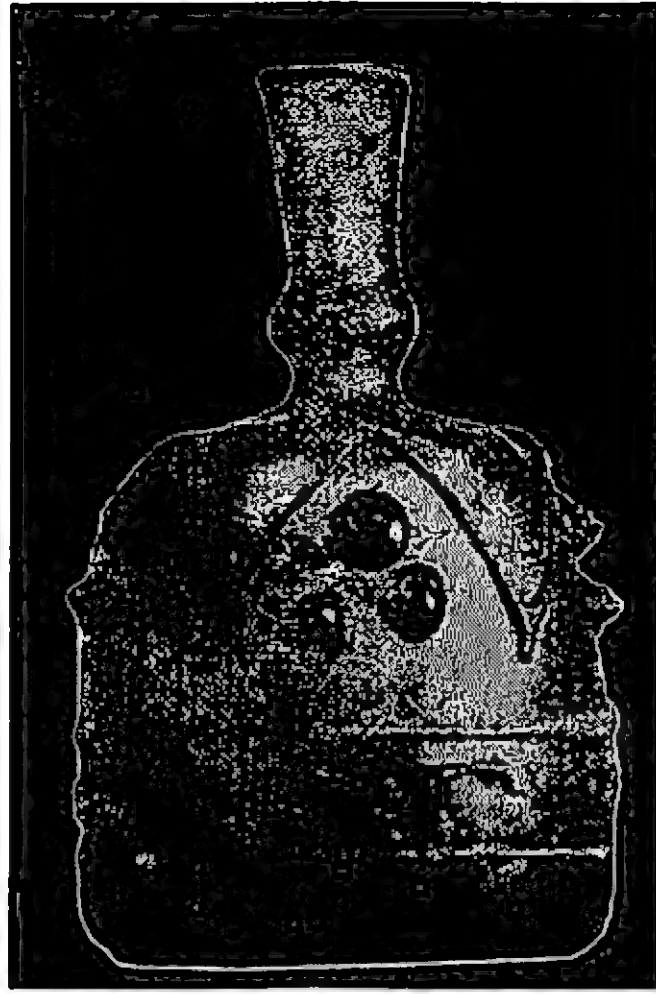
شكل ٣٢ - قمقم من الزجاج فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة تزينه زخارف مضافة
ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٥-٦هـ / ١١-١٢م)

ثم حدثت الثورة الفنية الكبرى فى صناعة الزجاج المصرى الإسلامى خلال العصر
الفاطمى فى القرن (٥هـ / ١١م) عندما استطاع الزجاجيون فى هذا العصر ابتكار طريقة
التمويه بالمينا، وهى - كما أسلفنا - مادة زجاجية ملونة كانت ترسم بها الزخارف على
سطح الأنية الزجاجية ثم توضع فى فرن خاص تحت درجة حرارية معينة حتى يتم تثبيت
هذه الزخارف، وبما يؤسف له أنه لم تصلنا قطع كاملة من هذا النوع من الزجاج الفاطمى

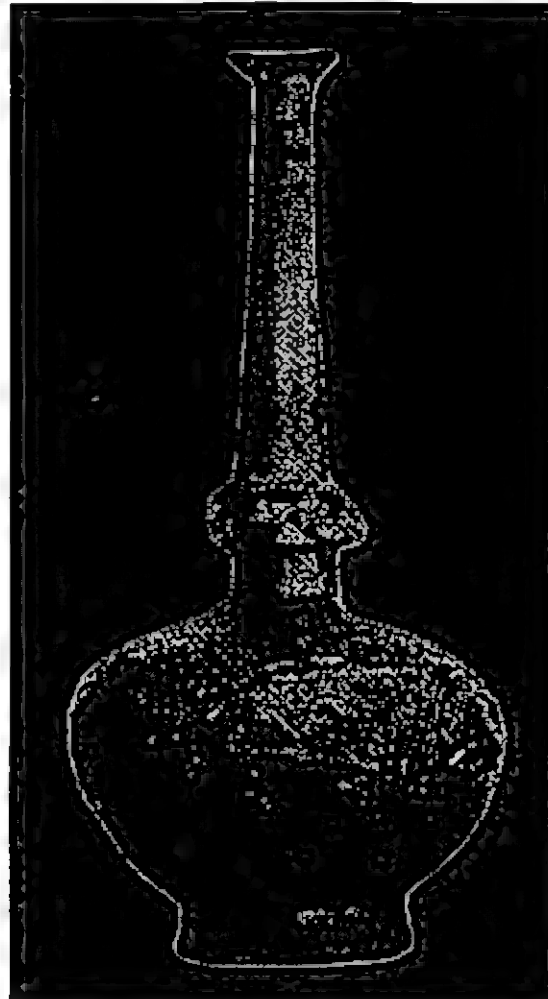
المموه، وإنما وصلتنا قطع شبه كاملة لاتزال محفوظة في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومنها قاع آنية عليها رسم غزال (شكل ٣٣) إضافة إلى قطع أخرى في المتحف البريطانى بلندن ومتحف برلين فى ألمانيا، أما ما وصلنا من القنينات والسلطين الصغيرة والكؤوس والقماقم فهو ذو لون مائل إلى الخضرة أو الحمرة، وتزينه تفريعات نباتية وأشكال هندسية وكتابات نسخية مموهة بالمينا ذات اللونين البنى والفضى (شكل ٣٤)، ثم استخدم الزجاجون المصريون فيما بين القرنين (٤-٦هـ / ١٠-١٢م) أطيافا مختلفة من اللون الذهبى والنحاسى، علاوة على الألوان الأخرى التى استخدموها فى أنواع الخزف المعاصر ذى البريق المعدنى، وكان للزخارف المصنوعة بعجينة الزجاج الأزرق الفيروزى تأثير جمالى كبير لما أنتجه الزجاجون المصريون حينذاك، ونرى فى بقايا أنواع هذه النوع زخارف بالبريق المعدنى تعد تقليدا للزجاج القديم الذى عرف فى إيطاليا خلال عصر النهضة الأوروبية - كما أسلفنا - بالزجاج المليفيورى (Millifiori) أو زجاج الألف زهرة (١٠٧).



شكل ٣٣ - قاع آنية زجاجية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينه زخارف مموهة بالمينا ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فى القرن (٥هـ / ١١م)



شكل ١/٣٤ -



شكل ٢/٣٤ -

شكل ٣٤ - آنيان من الزجاج المموه بالمينا بمتحف برلين تنسبان إلى مصر في العصر
الفاطمي خلال القرن (٥-٦هـ / ١١-١٢م)

وقد أثبت ما عثر عليه فى حفائر القسطاط أن زجاجى العصر الفاطمى كانوا قد طلوا الأوانى الزجاجية بسائل الذهب الخالص، ثم نقشوا تفاصيل الزخارف على هذا السائل الذهبى خدشا بالإبرة، ويحتفظ المتحف البريطانى فى لندن بجزء من قنينة عليها رسم راقصات وأشجار وطيور مرسومة بالذهب فى أسلوب فاطمى يمكن إرجاعه إلى القرن (١٢هـ / ١٢م)، وعلى الرغم من أن النص الكتابى المنقوش على هذه القطعة غير كامل فقد رجح البعض أن يكون للسلطان عماد الدين زنكى الثانى أتابك سنجار وحلب فيما بين ستنى (٥٦٧-٥٩٤هـ / ١١٧١-١١٩٧م) (١٠٨).

أما البللور الصخرى أو الكريستال (Rock crystal) فهو نوع من الأحجار يشبه الزجاج ولكنه أشد منه صلابة وأكثر منه جمالا، وهو يشكل ويزخرف بواسطة القطع، وقد عرفت صناعته فى كثير من بلدان العالم الإسلامى ولا سيما مصر والعراق منذ القرن (٣هـ / ٩م)، وكان أسلوبه الفنى حينذاك مرتبطا إلى حد كبير بأسلوب سامرا الذى كان قد تميز - كما هو معروف - بطريقة الحفر المائل أو المشطوف (slant cut) (١٠٩).

وقد بلغت صناعة البللور الصخرى ذو الزخارف المقطوعة ذروة تقدمها على أيدى صناع العصر الفاطمى نظرا لإقبال الفاطميين عليه إقبالا كبيرا بسبب ما تميز به من العظمة والأبهة والجمال، وأدى ذلك إلى أن شهد هذا العصر أضخم إنتاج فنى عرفته صناعة البللور الصخرى فى مصر على الإطلاق، وقد أفاض المقرئى فى الحديث عنه وعما كان منه فى خزائن القصور الفاطمية عند حديثه عن الشدة المستنصرية سنة (٤٥٤هـ / ١٠٦٢م)، وأورد فى هذا الحديث أن عددا كبيرا من الأوانى البللورية المزخرفة وغير المزخرفة كان قد خرج بالبيع إلى ملكية الكنائس والملوك والعظماء فى أوروبا، وبقي عندهم من النفائس الغالية التى يجب المحافظة عليها (١١٠).

ولعل من أجمل الأوانى البللورية التى كانت ضمن كنوز كاتدرائية سان ماركو فى البندقية وانتقلت منها إلى متحف فيينا إبريق كمثرى الشكل باسم الخليفة الفاطمى العزيز بالله (٣٦٦-٣٨٦هـ / ٩٧٦-٩٩٦م) (شكل ٣٥)، وقد بلغ الفنان فى صناعة هذا الإبريق حد الإعجاز الصناعى والزخرفى، فرسم على بدنه أسدين قابعين تفصلهما شجرة مفرغة، واستخدم فى ذلك الزخارف البارزة ذات التفاصيل المقطوعة، ومن المعروف أنه قد شاع فى العصر الفاطمى تزيين قطع البللور الصخرى بالزخارف النباتية المختلفة ورسوم الطيور والحيوانات التى نقشت فى أشكال فردية أو جماعية (١١١).



شكل ٣٥- إبريق من البللور الصخرى ذى الزخارف المحفورة فى كاتدرائية سان مارك بالبندقية باسم الخليفة العزيز بالله الفاطمى فى القرن (٤هـ / ١٠م)

٣- الزجاج والبللور المصرى الإسلامى فى العصرين

المملوكى والعثمانى، (٧-١٢هـ / ١٣-١٨م)

بدأ العصر الذهبى لصناعة الزجاج الإسلامى عامة فى ختام القرن (٦هـ / ١٢م) خلال حكم الدولة الأيوبية، واكتمل هذا العصر فى القرن (٧هـ / ١٣م) خلال حكم دولة

المماليك البحرية واستمر اكتماله حتى القرن (٩هـ / ١٥م) خلال حكم دولة المماليك البرجية، ثم تراجع ازدهاره كغيره من الفنون الإسلامية الأخرى في القرن (١٠هـ / ١٦م) خلال حكم الدولة العثمانية، ويرى بعض الباحثين أن الفضل في التقدم والازدهار الذي حدث في صناعة الزجاج المذهب أو المموه بالمينا إنما يرجع إلى الصناع المصريين والسوريين خلال العصر المملوكي، وكانت القسطنطينية والفيوم والأسكندرية في مصر وحلب ودمشق في سورية من أهم مراكز هذه الصناعة في القرنين (٧ - ٨هـ / ١٣ - ١٤م) وغدت منتجاتها جميعاً من أبداع ما خلفته تلك الصناعة على الإطلاق (شكل ٣٦).

وقد انحصرت الزخارف المذهبة أو المموهة بالمينا التي عملت في العصر المملوكي على ما كان شائعاً من أساليب فنية وزخرفية في السمر الفاطمي، كما انحصرت أهم منتجات هذا العصر بدولته البحرية والبرجية في الزجاج المموه الذي عملت منه الأواني والأكواب الزجاجية المختلفة، علاوة على المشكاوات والنوافذ التي عرفت حينذاك بالشمسيات أو القمريات، وفيما يلي عرض موجز لكل نوع من هذه الأنواع.



شكل ٣٦ - زجاج مموه بالمينا في المتحف البريطاني بلندن ومجموعة يوسف كمال بالقاهرة ينسب إلى مصر وسوريا في العصر المملوكي فيما بين القرنين (٧ - ٨هـ / ١٣ - ١٤م)

١/٣-الأواني الزجاجية المختلفة:

اشتملت الأواني الزجاجية المموهة التي انتجت في كل من مصر وسوريا خلال العصر المملوكي على الكؤوس والقنينات والزهريات والأكواب والصحون ونحوها، ومع أن مصر كانت قد ساهمت بنصيب وافر من إنتاج الزجاج الإسلامي المموه بالمينا مثلما ساهمت العراق وإيران، إلا أن الإنتاج السوري كان - على ما يبدو - أكثر إنتاج البلاد الإسلامية جميعاً، يدل على ذلك أن مدينتي حلب ودمشق كانتا منذ القرن (٧هـ / ١٣م) من أكثر المراكز الإسلامية في صناعة الأواني الزجاجية المختلفة، وشهدت أسواقهما من الأكواب والكؤوس والقنينات والصحون ونحوها ما لم تشهده أسواق المدن الإسلامية الأخرى، ويكفي أن هذه الأواني الحلبية والدمشقية كانت تصدر إلى كل من مصر والعراق وإيران وآسيا الصغرى وبلاد الصين^(١١٢)، ويرى بعض الدارسين - انطلاقاً من هذه الشهرة الحلبية والدمشقية - أن أقدم منتجات التحف الزجاجية الإسلامية المموهة بالمينا إنما تنسب إلى مدينة الرقة على نهر الفرات، حيث وجدت فيها أجزاء من أوان زجاجية مموهة تمتاز زخارفها بوجود تعبيرات فنية على شكل حبات اللؤلؤ من المينا الزرقاء والبيضاء، علاوة على وضوح الخطوط الخارجية التي تحدد زخارفها^(١١٣).

وسواء كانت هذه القطع من صناعة الرقة أم من صناعة بعض مراكز الشمال السوري، فالذي لا شك فيه أنها لا تختلف في شيء عن صناعة الزجاج الإسلامي المموه في سوريا خلال عصرى الأيوبيين والمماليك، وقد أعجب الرحالة والحجاج والمحاربون الصليبيون بهذه الأواني الزجاجية المموهة السورية والمصرية إعجاباً هائلاً، وعادوا إلى ديارهم بالكثير منها، وهو ما نراه حتى اليوم ضمن كنوز بعض الكنائس والمجموعات الخاصة والمتاحف الأوروبية وأهمها ما اصطلح مؤرخو الفنون الإسلامية على تسميته باسم كؤوس القديسة هدويج (Hedwig Glass) الألمانية التي توفيت سنة (٦٤١هـ / ١٢٤٣م)، وهي مصنوعة من زجاج سميك وثقيل على هيئة تشبه الدلاء والأسطال، وتزينها زخارف مقطوعة ومضغوطة تملأ بدون الكأس كله، قوام عناصرها أسود وطيور ناشرة أجنحتها، علاوة على أشجار ومرواح نخيلية وأهلة ونجوم وغير ذلك، والمعروف من هذه الكؤوس عشرة أهمها موجود في كاتدرائتي مدينة مندن (Minden) وهلمبرشتاد بمقاطعة بروسيا، وفي كاتدرائية كراكوف ببولندا، وفي متحف مدينة نورنبرج بألمانيا وغيرها، وقد نسب البعض هذه

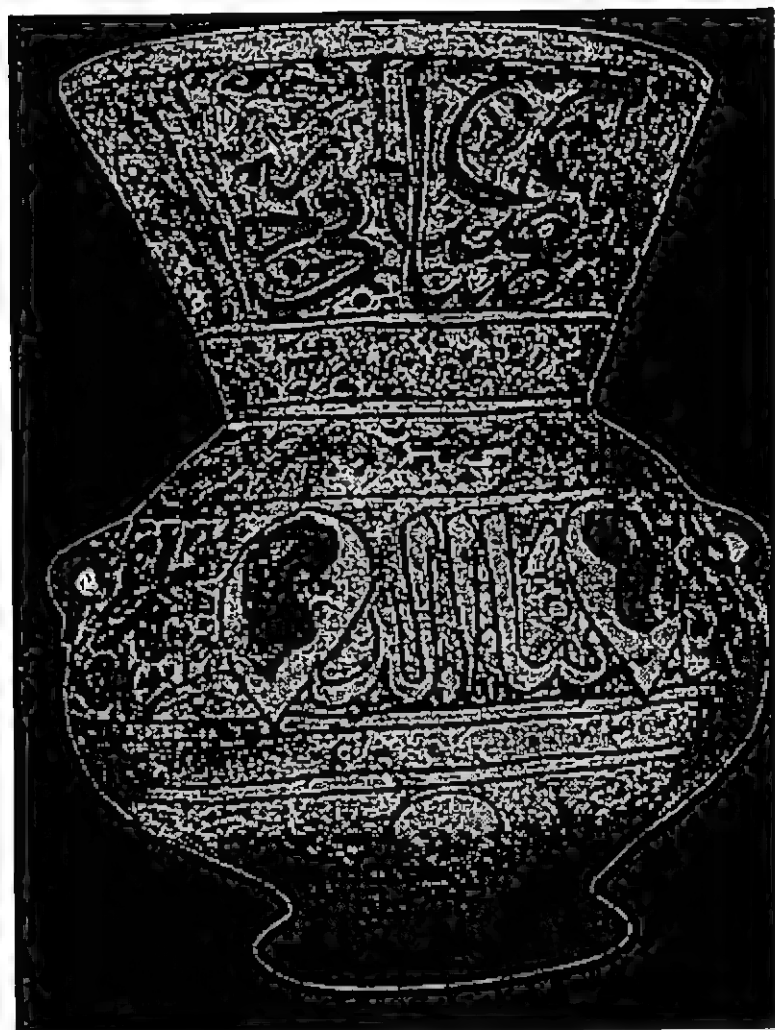
الكؤوس إلى بوهيميا وإلى أقاليم ألمانية أخرى، بينما نسبتها الغالبية العظمى من الباحثين إلى مصر في القرن (٦هـ / ١٢م) (١١٤).

٢/٣ - المشكاوات؛

الواقع أن ما وصلنا من المشكاوات الزجاجية المموهة بالمينا التي صنعت لمساجد القاهرة وعمائرنا الدينية الأخرى زمن المماليك كان أكثر عددا وأبلغ أثرا من الأواني والأكواب الحلبية والدمشقية المشار إليها، وقد صنعت هذه المشكاوات تلبية لرغبة سلاطين وأمراء وأعيان الدولة المملوكية تقربا إلى الله تعالى بإضاءة بيوت عبادته بشكل رائع وراق يتناسب مع قدسية هذه البيوت وجلالها، وهي لهذا تحمل ليس فقط أسماء هؤلاء السلاطين والأمراء والأعيان وإنما تحمل رنكهم وشاراتهم أيضا، والمشكاة - كمصطلح فني - هي عبارة عن غلاف خارجي من الزجاج الشفاف يوضع في داخله مصباح أو قنديل يضاء بالزيت، ولهذا الغلاف الزجاجي مقابض أو آذان مثبتة في بدنه ليعلق منها في سقف المكان المراد إنارته، وهو يشبه الزهرية في شكله العام لأنه عبارة عن بدن متفتح ينساب إلى أسفل وله قاعدة ورقبة على هيئة قمع متسع تعلق المشكاة منها بعدة سلاسل تجتمع أسفل كرة دائرية أو يضاوية^(١١٥)، وقد استمدت المشكاة تسميتها من قوله تعالى ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ (١١٦).

ويمتلك متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أكبر مجموعة من المشكاوات الزجاجية المموهة في العالم، من بينها ثلاث مشكاوات باسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون الذي توفي سنة (٧٦٢هـ / ١٣٦١م) (شكل ٣٧)، وقد عمل المتحف على إنارة هذه المشكاوات الثلاث بالكهرباء لكي يتخيل الزائر شكل المشكاة وهي مضاءة، ويتصور ما كانت تسبغه على المكان المعلقة فيه من ضوء هادئ مريح ينبثق من بين زخارفها المموهة بالمينا ذات اللون الأزرق والأبيض والأحمر والأخضر والأصفر والوردي، والتي تتألف من عناصر نباتية وهندسية ورسوم أزهار وطيور وجامات وكتابات، نسخية على أرضية من المينا الزرقاء تعد آية من آيات الإبداع الفني، ومن بين مشكاوات المتحف المشار إليه أيضا مشكاة

باسم الأمير سيف الدين الماس حاجب السلطان الناصر محمد، وعلى رقبتها ثلاثة رنوك تتخلل كتابات نسخية باسم هذا الأمير وألقابه، وعلى قاعدتها توقيع الصانع الذى قام بصنعها ونصه «عمل العبد الفقير على بن محمد أمكى (sic) غفر الله (له)»، ومن الجدير بالذكر أن المشكاوات التى صنعت فيما بين القرنين (٨٧٠هـ / ١٣-١٤م) كانت تحمل من العناصر الزخرفية ما وجد على التحف المعدنية المعاصرة لها مع تطور راق فى أسلوبها الفنى وتأثر واضح بالأساليب الصينية التى ظهرت فى الفنون الإسلامية بظهور المغول (١١٧).

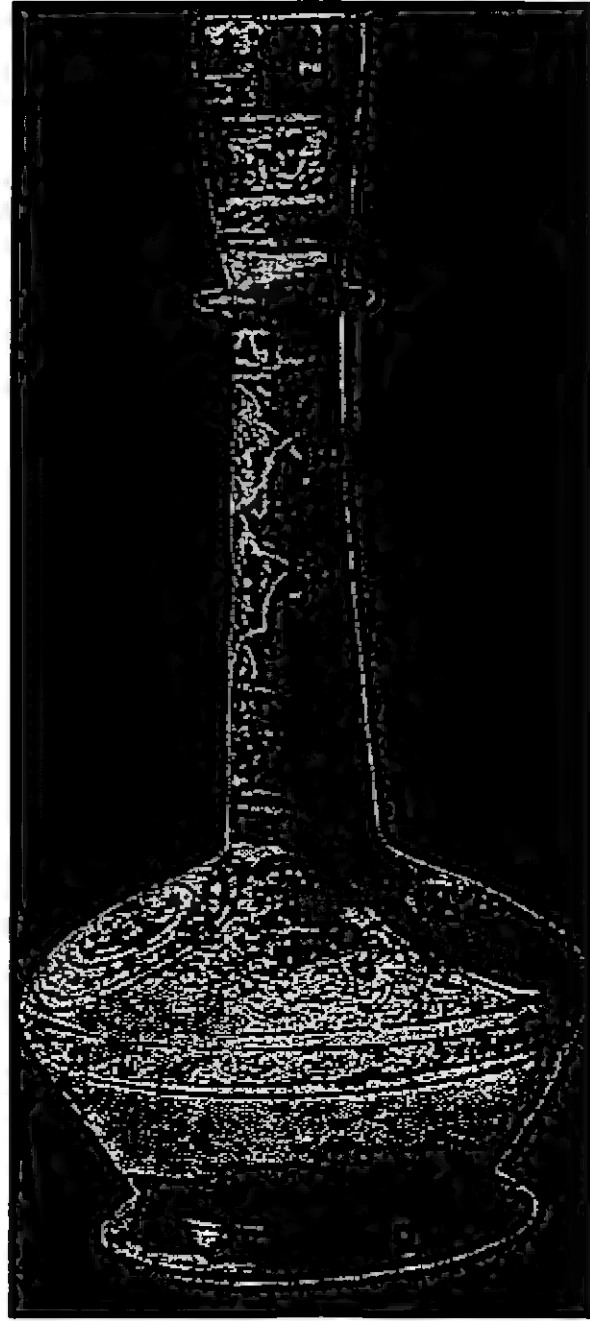


شكل ٣٧ - مشكاة من الزجاج المموه بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون فى القرن (٨٨٠هـ / ١٤م)

ويختلف أسلوب الزخرفة بالتذهيب أو التمويه بالمينا على الأواني الزجاجية الإسلامية من عصر إلى عصر، فقد شاعت خلال العصرين الأيوبي والمملوكي البحري في القرن (١٣هـ / ١٣م) الموضوعات الآدمية والحيوانية والزخارف النباتية والكتائية التي كانت غالبا ما تنتظم في مناطق أفقية ذات اتساعات مختلفة يفصلها عدد من الأشرطة الضيقة، كما شاعت في زخرفة بعض الأكواب والأباريق رسوم آدمية كبيرة تمثل الموضوع الرئيسي لهذه الزخرفة، وفي زخرفة بعضها الآخر أشكال آدمية دقيقة غالبا ما كانت تنحصر داخل أشرطة ضيقة (١١٨).

واستمر صناع الزجاج المصريون والسوريون ينتجون الأواني البديعة المذهبة والموهبة بالمينا أثناء حكم المماليك البحرية والبرجية، وغدت دمشق والقاهرة منذ عهد السلطان الظاهر بيبرس (٦٥٨-٦٧٦هـ / ١٢٠-١٢٧٧م) أهم مراكز إنتاج الأواني الزجاجية في العالم الإسلامي كله حتى استوردت العراق وإيران وآسيا الصغرى وبلاد الصين - كما أسلفنا - الأنواع البديعة من إنتاجهما، وتنقسم التحف الزجاجية المملوكية ذات الزخارف المذهبة والموهبة بالمينا إلى مجموعتين رئيسيتين ترجع أولاهما إلى بداية عصر دولة المماليك البحرية في النصف الأخير من القرن (١٣هـ / ١٣م) وقد تميزت زخارف الأواني الزجاجية في هذه المجموعة باستمرار الأساليب الفنية الأيوبية من جهة وبظهور بعض الخصائص المملوكية الجديدة من جهة أخرى (١١٩).

ولعل من أهم مخلفات هذه المجموعة كأس زجاجية رائعة لا تزال محفوظة بمتحف المتروبوليتان (شكل ٣٨) تزينها أشرطة أفقية تشتمل على حيوانات تجرى وعلى أشكال موسيقيين وندماء ذات أحجام صغيرة تذكرنا بزخارف تحف الموصل المعدنية التي ترجع إلى القرن (١٣هـ / ١٣م)، إضافة إلى أبيات من الشعر العربي بالألوان الذهبى والأبيض والأزرق والأحمر والأصفر والأخضر والأسود، ويضم الشريط الرئيسى الذى يزين هذا الكأس أربع جامات فى كل منها شكل نسر، أما المجموعة الثانية فتراجع متجاتها إلى أواخر العصر المشار إليه فى القرن (٨هـ / ١٤م)، ولم يقتصر الزجاجيون المصريون والسوريون خلال هذا العصر على إنتاج المشكاوات فحسب، بل صنعوا أنواعا مختلفة من الأواني الزجاجية كالزهريات والقنينات والصحون والأكواب وزينوها بأبداع تزيين، ولا تختلف زخارف تلك الأواني عن زخارف المشكاوات إلا فى وجود الرسوم الآدمية والحيوانية عليها أحيانا (١٢٠).



شكل ٣٨ - قنية من الزجاج المموه بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٨٨٠هـ / ١٤م)

وفى متحف المتروبوليتان بنىويورك بعض القطع الزجاجية المموهة التى ترجع إلى النصف الأول من القرن (٨٨٠هـ / ١٤م)، ومن أهمها قنية كانت فى حوزة آل هابسبرج عام (١٢٤١هـ / ١٨٢٥م) تعد من روائع منتجات الزجاج الإسلامى فى العصور الوسطى، حيث تغطى الزخارف المذهبة والمموهة فيها سطح القنية كله مما جعلها تتفوق من حيث تنوع زخارفها وبهجة طلائها وإتقان موضوعاتها على كثير من التحف الزجاجية المملوكية

الأخرى، وتزين الجزء العلوى من بدن هذه القنينة أشرطة من الزخارف المضفرة تكون ثلاث جامات بداخلها زخارف نباتية متشابكة بالألوان الأحمر والذهبي والأبيض والأخضر على أرضية زرقاء داكنة، بينما يزين الجزء الرئيسى من بدنها إفريز زخرفى يضم - فوق صهوات جياد - أشكال فرسان يبارز كل واحد منهم الآخر، وقد تنوعت أغطية رؤوس هؤلاء الفرسان فمنهم من يلبس العمامات ومنهم من يلبس القلنسوات ومنهم من يلبس الخوذات المغولية، أما رقبة القنينة فقد ازدانت بشريط عريض عليه - فى أسلوب صينى - رسم عنقاء نشرت جناحيها فأحاطت بكل جدار الرقبة (١٢١).

والى جانب القنينة المشار إليها بمتحف المتروبوليتان هناك قنينة ثانية وكوب صغير تذكرنا زخارفهما النباتية بالزخارف التى كانت منتشرة خلال القرن (٨هـ / ١٤م)، وقد نجح الزجاجون المصريون والسوريون فى هاتين التحفتين وفى غيرهما - كما يقول ديماندا - فى التوفيق بين القيم الزخرفية والتعبيرات الواقعية التى تبدو فى رسوم الطيور المحلقة ونحوها (١٢٢).

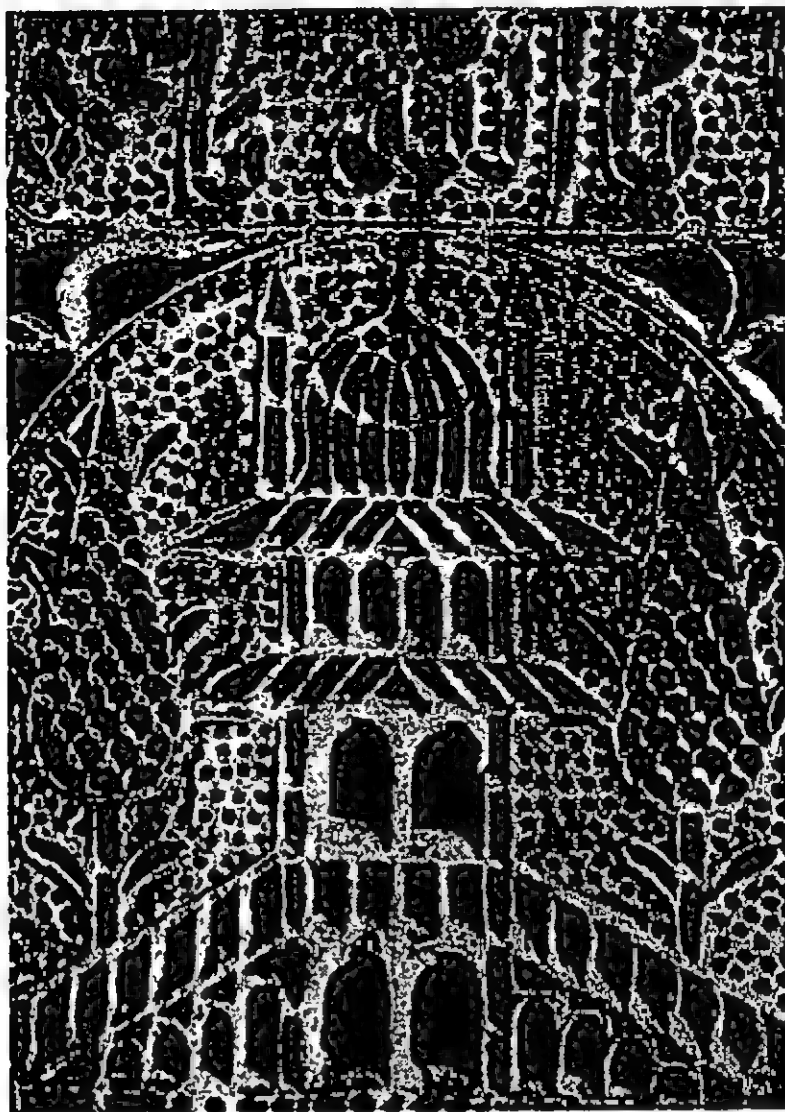
٣/٣ - الشمسيات والقمریات؛

كانت الشمسيات والقمریات أو النوافذ الزجاجية الملونة هى آخر المجالات التى استخدم فيها الزجاج الإسلامى خلال العصر المملوكى بكثرة ملحوظة، وكان الزجاج فى تلك الحالة يقطع إلى أجزاء صغيرة تجمع بعضها إلى بعض لتؤلف فى النهاية الشكل الزخرفى المطلوب، والذى كان غالبا ما يتألف من أشجار تحيط بها عناصر هندسية وكتابات عربية (شكل ٣٩)، وقد استخدمت الإطارات المعدنية أول الأمر لشد هذه القطع الزجاجية بعضها إلى بعض، ثم تطور الحال بعد ذلك واستخدمت الإطارات الجصية بدلا منها، واعتبارا من القرن (٧هـ / ١٣م) اتسعت أحجام هذه الشمسيات لتمكن الصانع من تنفيذ عناصره الفنية المطلوبة بطريقة سهلة ومريحة من ناحية، ولكى تساعد على الإكثار من الضوء الهادىء داخل المبنى من ناحية أخرى حتى تتيح لنفس القائم فيه هدوءا واطمئنانا وتزيد من بهجة ناظره رونقا وجمالا (١٢٣).

أما فى العصر العثمانى فقد تغير الحال بالنسبة لفنون الزجاج والبللور تماما، واستغنى العثمانيون فيها بالاستيراد عن التصنيع، واكتفوا بما كان يأتيهم من البندقية ومنطقة بوهيميا التشيكية، وانحصر معظمه فى الدوارق والسلاطين والكؤوس، وازدان بالزخارف البارزة أو المدهونة، ولم تبدأ صناعة الزجاج العثمانية إلا فى القرن (١٣هـ / ١٩م)، وكان أول

المصانع التى أنشئت لهذا الغرض فى منطقة بيكوز (Bykos) على الساحل الآسيوى للبوسفور على يد محمد دادا أحد الدراويش الذين أقتنوا صناعة الزجاج، وأنتج هذا المصنع أنواع التحف الزجاجية المختلفة ولاسيما قوارير ماء الورد التى عملت من الزجاج الأبيض المعتم وزينت بماء الذهب وعرفت باسم بيكوز اقتباسا من اسم المنطقة التى أنشئ فيها المصنع.

ولعل من أجمل التحف الزجاجية العثمانية تلك المجموعة من الأوانى ذات الأشكال المختلفة التى عملت من الزجاج الحلىي اللون وزينت بألوان متعددة، وفى متحف طويقا بوسراى باستانبول ومتحف الفن الإسلامى بالقاهرة أمثلة جميلة من زجاج بوهيميا الذى كان يصنع للخلفاء والأمراء والأغنياء يتجلى فيها جمال الأشكال وروعة الزخارف (١٢٤).



شكل ٣٩ - شمسية أوقمرية من الجص المشق بالزجاج الملون فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى فيما بين القرنين (٧ - ٨هـ / ١٣ - ١٤م)

الفصل الثالثة

طرق زخرفة التحف

الزجاجية الإسلامية

الفصل الثالث

طرق زخرفة التحف الزجاجية الإسلامية

أفادتنا المصادر والمراجع العربية والأجنبية أن الزجاجين المسلمين كانوا قد استخدموا العديد من الطرق الفنية لزخرفة ما أنتجوه من الأواني والتحف الزجاجية المختلفة، وأن هذه الطرق الفنية كانت قد اشتملت - كما أسلفنا - على ما كان معروفاً في مصر وسورية والعراق وإيران وغيرها من الأقطار التي فتحها العرب، كما اشتملت على ما ابتكروه لأول مرة في تاريخ هذه الصناعة مما لم يكن معروفاً من قبل، ويمكن القول أن ما عرفته صناعة الزجاج الإسلامي من طرق زخرفية تنحصر في تسع طرق رئيسية هي طريقة الأسلاك الحلزونية البارزة، وطريقة خلايا النحل، وطريقة الزخارف المختومة، وطريقة الزخرفة بالمنقاش، وطريقة الأقراص والأسلاك المضافة المضغوطة، وطريقة الزخرفة بالمشط، وطريقة الزخرفة المحفورة باليد أو بالدولاب (العجلة)، وطريقة الزخرفة المحزوزة، وطريقة التمويه بالمينا، وفيما يلي عرض موجز لكل واحدة من هذه الطرق.

١ - طريقة الأسلاك الحلزونية البارزة: (Applied spiral glass lines)

زين أقدم ما وصلنا من التحف الزجاجية الإسلامية المبكرة - فيما عدا الصنم والموازين - بواسطة لف أسلاك حلزونية بارزة حول رقبة القنية أو القارورة قبل أن يبرد الزجاج، فتصبح هذه الزخرفة ذات الخيوط الحلزونية الرفيعة البارزة جزءاً لا يتجزأ من التحفة، وترجع هذه المجموعة إلى ما بين القرنين (٢ - ٣هـ / ٨ - ٩م) (١٢٥).

٢ - طريقة خلايا النحل (Honey comb)

استخدمت هذه الطريقة في تزيين بعض التحف الزجاجية الأخرى التي ترجع إلى نفس الفترة التاريخية المبكرة فيما بين القرنين (٢ - ٣هـ / ٨ - ٩م)، وكانت زخارفها عبارة عن أشكال فنية تشبه خلايا النحل، إضافة إلى كتابات كوفية وعناصر نباتية ذات وريادات تذكرنا بأسلوب زخارف سامرا في الحفر على الجص خلال القرن (٣هـ / ٩م) والذي عرف عند مؤرخي الفنون الإسلامية بالحفر المائل أو المشطوف (slant cut) (١٢٦).

٣ - طريقة الزخارف المختومة (Stamped decorations)

حليت المجموعة الثالثة من الأواني الزجاجية الإسلامية المبكرة بزخارف مختومة تتكون عناصرها الزخرفية عادة من جامات دائرية تضم في داخلها أشكال وريادات صغيرة ورسوم حيوانية وكتابات كوفية كانت تنقش على بدن الأنية الزجاجية قبل أن تجف بواسطة أختام دائرية، وترجع هذه المجموعة إلى ما بين القرنين (٢ - ٥هـ / ٨ - ١١م) (١٢٧).

٤ - طريقة الزخرفة بالمنقاش (Pinching iron decorations)

زينت المجموعة الرابعة من التحف الزجاجية الإسلامية بواسطة آلة تعرف بالمنقاش أو الملقاط الحديدي (Pinching iron)، وانحصرت غالبية زخارفها - التي كانت تنقش أيضا في بدن الأنية الزجاجية وهي لينة - في أشكال هندسية بسيطة ورسوم طيور وحيوانات محورة عن الطبيعة أحيانا، علاوة على عناصر نباتية وكتابية أحيانا أخرى، وترجع تحف هذه بالمجموعة التي عثر على معظمها في مصر إلى ما بين القرنين (٢ - ٥هـ / ٨ - ١١م) (١٢٨).

٥ - طريقة الأقراص والأسلاك المضافة المضغوطة

(Applied and pierced glass lines)

شاعت هذه الطريقة الزخرفية في سورية بوجه خاص وانحصرت عناصرها الفنية في وريادات وخطوط مضافة كانت تعمل بواسطة أسلاك زجاجية ملونة تضغط على سطح الإناء فتنتج عنها خطوط متموجة ملونة، وقد عرف هذا الأسلوب الزخرفي في مصر خلال العصر الروماني، وكانت الحلقات المضافة المضغوطة فيه عبارة عن خطوط متعرجة أو أشربة متموجة أو وريادات صغيرة أو نقط بلون الإناء الأصلي أحيانا أو باللون الأزرق في معظم الأحيان.

غير أن الصناع السوريين كانوا قد اعتادوا عمل هذه الخطوط باللون الأبيض إذا ما كان الإناء بلون أزرق أو رمادي منجيزي، وجاءت معظم قطع هذا النوع من سورية وأمكن إرجاعها إلى بداية العصر الإسلامي فيما بين القرنين (١ - ٥هـ / ٧ - ١١م) (١٢٩).

٦ - طريقة الزخرفة المضافة بالمشط (Applied decorations by comb)

هناك مجموعة سادسة من القوارير والأكواب والسلاطين ذات لون أرجواني فاتح غالبا

زينت بزخارف مضافة من خيوط بيضاء متعرجة تشبه تعريقات المرمر بلون الإناء الأصلي، وكانت هذه الخيوط الزجاجية تسحب وهي ساخنة بآلة تشبه المشط (Comb) فتكون منها أشكال عديدة مختلفة مثل أسنان المنشار أو ضلوع السمك ونحو ذلك، وغالبا ما نسبت هذه القطع خطأ إلى العصر الروماني رغم أنها تتميز بسمك عجبتها وبلونها الأرجواني الفاتح غالبا وبخيوطها الزجاجية البارزة نوعا (١٣٠).

٧- طريقة الزخرفة المحفورة باليد أو بالدولاب (العجلة)؛

(Engraved decorations by hand or wheel)

من الأساليب الفنية القديمة التي شاعت في زخرفة الزجاج الإسلامي عامة فيما بين القرنين (٣ - ٧هـ / ٩ - ١٣م) أسلوب النقش أو الحفر إما باليد أو بواسطة الدولاب (العجلة)، وكانت الزخارف في هذه الطريقة تنحت أو تقطع أو تحز في جدار الإناء بعد أن يبرد الزجاج، ومنها قطع كانت تتألف من طبقتين زجاجيتين أولاهما خارجية زرقاء وثانيتها داخلية بيضاء، وقد اعتاد الزجاجون - طبقا لهذه الطريقة - أن ينحتوا الزخارف في الطبقة الخارجية الزرقاء حتى تصل في عمقها إلى سطح الطبقة الداخلية البيضاء فتظهر الكتابة والأشكال الحيوانية - التي شكلت العنصر الرئيسي في زخارفها - وكأنها محددة بخطوط زرقاء بارزة على أرضية بيضاء.

وما وجد في مصر وسورية من قوارير وأباريق من هذا النوع الزجاجي بسيط في زخارفه التي لا تزيد على أشرطة أفقية وخطوط متموجة، ولم يقتصر حفر هذه الزخارف بواسطة اليد أو العجلة في زجاج العصر الإسلامي المبكر على الأشكال البسيطة المشار إليها، بل لقد عثر في مصر والعراق وإيران على أمثلة زجاجية تزينها زخارف متفاوتة البروز قوامها رسوم من الأزهار والحيوانات، كما عثر في سامرا على قطع من الزجاج البللوري النقي ترجع إلى القرن (٣هـ / ٩م) وتزينها زخارف محفورة حفرا غائرا اعتبرها مؤرخو الفنون الإسلامية - لما اشتهرت به العراق في صناعة الزجاج المحفور أو المقطوع - مصدرا فنيا لما انتجته مصر من هذا النوع خلال العصر الفاطمي فيما بين القرنين (٥ - ١١هـ / ١١ - ١٢م) (١٣١).

٨- طريقة الزخرفة المحزوزة (Incised decorations)

زخرفت المجموعة الثامنة من الزجاج الإسلامي - التي انحصرت في عدد كبير من

القوارير الصغيرة ذات الأبدان المنشورية الرقيقة التي كانت تستخدم في حفظ العطور - بواسطة محزيزات أفقية ورأسية متقاطعة تكون بتقاطعها أشكالاً كروؤوس الأضراس، وقد صنعت هذه القوارير فيما بين القرنين (٢ - ٣هـ / ٨ - ٩م) من الزجاج المخلوط بالرصاص الذي أكسبها لونا مائلا إلى الزرقة أو الخضرة (١٣٢).

٩- طريقة التمويه بالمينا (Enamelled glass)

لاشك أن أهم ما أبدعه صناع الزجاج في كل من مصر وسورية خلال العصر الفاطمي فيما بين القرنين (٥ - ٦هـ / ١١ - ١٢م) هو زخرفة هذا الزجاج برسوم تشبه البريق المعدني على الخزف عرفت بطريقة التمويه بالمينا، وهي مادة زجاجية ملونة رسمت بها الزخارف المختلفة على بدن التحف الزجاجية على عدة مراحل فنية كانت تبدأ عادة بقيام الفنانين برسم الخطوط الخارجية للعناصر الزخرفية في المساحات الكبيرة بواسطة الريشة أو الفرشاة، ثم تحرق الأنية الزجاجية في الفرن للمرة الأولى، يلي ذلك تحديد موضوع الرسم باللون الأحمر، ثم يطلى هذا الموضوع بالمينا ذات الألوان التي كانت تختلف باختلاف عناصر الزخرفة، ثم يثبت طلاء هذه المينا في الفرن للمرة الثانية، ومن الجدير بالذكر أن طلاء المينا نصف الشفاف كان يتكون من ذائب الرصاص، ثم يلون بالأكاسيد المعدنية المختلفة ليعطى اللون المطلوب، فالأخضر من أكسيد النحاس والأحمر من أكسيد الحديد والأبيض المعتم من أكسيد القصدير والأصفر من حامض الأنثيمون والأزرق من مسحوق اللازورد (Lapis lazuli) مع زجاج عديم اللون (١٣٣).

الباب الثالث
قانون المعادن والحلى

فنون المعادن والحلى

يشتمل الحديث فى هذا الباب عن فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية على ثلاثة فصول يختص أولها بمقدمة تمهيدية تتضمن تاريخ إهداء الإنسان إلى معرفة هذه المعادن واستخلاصها وسبكها ومجالات استخدامها فى العصور القديمة، والتطور الهائل الذى أحدثه فى صناعاتها خلال العصور التاريخية التالية، وموقف الإسلام من استخدام الأواني المصنوعة من الذهب الخالص أو الفضة الخالصة وأثره على هذه الصناعة، ويختص ثانيها بفنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية عبر العصور طبقاً للتقسيم التالى:

١ - فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين الأموى والعباسى فيما بين القرنين (١ - ٣ هـ / ٧ - ٩ م).

٢ - فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين الفاطمى والأيوبي فيما بين القرنين (٤ - ٧ هـ / ١٠ - ١٣ م).

٣ - فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما بين القرنين (٧ - ١٢ هـ / ١٣ - ١٨ م).

ويختص ثالثها بطرق صناعة وزخرفة التحف المعدنية التى مارسها الصناع المسلمون طوال العصور الإسلامية المشار إليها متبعين فى بعضها كل ما ورثوه من أسرار فنونها عن صناعها المحليين فى الأقطار التى فتحها الله عليهم ومبتكرين فى بعضها الآخر ما لم يكن معروفا فيها من قبلهم.

الفصل الأول

مقدمة في فتنون المعادن والحلي

الفصل الأول

مقدمة فى فنون المعادن والحلى

عرف الإنسان المعادن المختلفة منذ العصور القديمة وعلم طريقة استخراجها من باطن الأرض، وكيفية استخلاصها مما علق بها من الشوائب، ثم اهتمدى بعد ذلك إلى تكوين معادن جديدة بالسبك فسبك البرونز من النحاس الأحمر والزنك (القصدير)، وسبك الفولاذ من الحديد المخلوط ببعض المواد الأخرى، واستخدم هذه المعادن أول الأمر فى صنع بعض الأسلحة البسيطة اللازمة للدفاع عن نفسه، ثم ما لبث أن صنع منها شتى الآلات المعدنية التى سهلت عليه حياته.

وكان النحاس هو أول ما عرف من المعادن فى مصر القديمة حيث عثر على بقايا فرن أثرى فى شبه جزيرة سيناء كان يستخدمه المصريون القدماء لاستخلاص النحاس الذى صنعوا منه المثاقب والدبابيس والأساور والخواتم والأباريق والطنسوت والتمائيل ورؤوس الحراب وغير ذلك، ولعل فيما وجد فى مقبرة الملكة حتب حرس - التى ترجع إلى الأسرة الرابعة - من التحف النحاسية الرائعة، وما وجد من آثار الملك يسي الثانى - أحد ملوك الأسرة السادسة - من مخلفات معدنية أهمها تمثاله الشهير الذى يعد أقدم تمثال معدنى عرفه التاريخ، وما وجد فى بعض الآثار الفرعونية من صفائح النحاس الرقيقة التى كانوا يغشون بها الأبواب الخشبية عن طريق تثبيتها بمسامير نحاسية أيضاً، وما وجد فى بعضها الآخر من تحف برونزية عديدة تشهد بها مخلفات مقابرهم التى لاتزال محفوظة فى المتحف المصرى بالقاهرة وفى كثير من المتاحف الأجنبية، لعل فى ذلك كله ما يشهد على عظمة المصرى القديم فيما وصل إليه من فنون الصناعات المعدنية المختلفة التى قامت بالنسبة للتحف النحاسية على الطرق والتشكيل، بينما قامت بالنسبة للتحف البرونزية على الصهر والصب فى قوالب حجرية (١٣٤).

كذلك فقد عرف المصرى القديم معدن الذهب واستخدمه بكثرة هائلة فى صناعة الأساور والخواتم ونحوها من أنواع الحلى، كما استخدمه فى عمل الصفائح الرقيقة التى

غشى بها بعض التوابيت واستخدم فى تثبيتها مسامير من الذهب أيضا، ولعل فيما وصل إلينا من أساور ذهبية ترجع إلى عصر الأسرة الأولى، وصفائح ذهبية تغشى نابوتا يرجع إلى عصر الأسرة الثالثة، ونحف ذهبية من مقبرة الملكة حتب حرس التى ترجع إلى عصر الأسرة الرابعة، ورأس صقر ذهبى يرجع إلى عصر الأسرة السادسة، إضافة إلى الثروة الذهبية الهائلة التى عثر عليها فى مقبرة الملك توت عنخ آمون التى ترجع إلى عصر الأسرة الثامنة عشرة، لعل فى ذلك كله ما يؤكد ثراء الحضارة المصرية القديمة ووصول صناعات التحف المعدنية فيها إلى أسمى مراتب الكمال والجمال (١٣٥).

أما الفضة فكانت فى العصر الفرعونى - نظرا لقلتها وعدم توفرها - أندر من الذهب وأثمن منه، وقد صنع منها المصرى القديم - بواسطة الطرق - صفائح رقيقة استخدمها فى تزيين التحف المصنوعة من الخشب (١٣٦).

واستمرت هذه الصناعة فى العصور اليونانية والرومانية والبيزنطية، وعملت التحف المعدنية المختلفة من الذهب والفضة والبرونز وغيره مما لا يزال محفوظا فى المتحف اليونانى الرومانى بالأسكندرية ومنها رأس برونزية للإمبراطور هادريان (١١٧ - ١٣٨ م) عثر عليها فى دندرة بمحافظة قنا تمثله بشعر مجعد وعينان مطعمتان ولحية خفيفة وشارب، ومنها مجموعة من الأكاليل الصناعية الجنائزية المصنوعة من البرونز (١٣٧).

ومن هذه التحف المعدنية اليونانية الرومانية فى متحف الأسكندرية أيضا تمثال من الفضة بدون الرأس والذراعين والساقين للإلهة فينوس إلهة الحب والجمال، يرجع تاريخه إلى ما بين القرنين الثانى والثالث قبل الميلاد، وكأس من الفضة المذهبة تزيينه نقوش تمثل جنى العنب وعصره لصنع النبيذ، ويقوم بهذا العمل أطفال مجنحون منهم من يقوم بقطفه ومنهم من يقوم بعصره بالأقدام، ومنهم من يتلقاه فى أوان يسرع بتقديمها للإله ديونيسوس إله الخمر، يضاف إلى ذلك كله مجموعة من الحلى الذهبية ممثلة فى عقود وخواتم وتماثيل ترجع إلى عصور مختلفة، ورقائق ذهبية عثر عليها فى كوم الشقافة وهى تغطى مومياء سيدة، ومجموعة من العملات الذهبية والفضية ترجع إلى العصور اليونانية والرومانية والبيزنطية، ومجموعة ودائع أساس معبد حربو قراط بمنطقة السيرايوم (عمود السوارى) وهى مصنوعة من الذهب والفضة والبرونز وغيرها (١٣٨).

وورث الأقباط فنون الصناعات المعدنية وأسرارها عن العصرين الفرعوني والبيزنطي، وعملوا من المعادن المختلفة العديد من التحف الفنية التي لم يصل إلينا منها للأسف إلا القليل، لأن المعادن ولاسيما النقيس منها كالذهب والفضة ونحوهما كانت غالبا ما تصهر ويعاد استخدامها لأغراض أخرى مما أفقد تاريخ الفنون كثيرا من حلقات التطور التي حدثت فيها من الناحيتين الصناعية والزخرفية (١٣٩).

وعلى الرغم من ذلك فإن المتحف القبطي بمصر القديمة يزخر بمجموعة غنية من التحف الذهبية والفضية والنحاسية والبرونزية والحديدية التي ترجع إلى عصور مختلفة فيما بين القرنين الثالث والتاسع عشر الميلاديين، وتنقسم هذه التحف المعدنية القبطية إلى ثلاثة أقسام رئيسية أولها ديني يتمثل في صلبان ومباخر وأجراس وصنج ودفوف وصناديق أناجيل ونحوها من الأدوات الخاصة بالطقوس الكنسية، وثانيها دنيوي يتمثل في الأوعية والطسوت والقذور والطاسات والأطباق وأدوات الزراعة وأدوات الزينة من المكاحل والعقود والأقراط والأساور وغيرها، وثالثها طبي يتمثل في العديد من أدوات الجراحة وصناعة الأدوية والعقاقير وغيرها مما يصعب تأريخ معظمه باستثناء القليل الذي يشتمل على كتابات مؤرخة ولاسيما في صناديق الأناجيل ومجموعة الأقصر الفضية الخاصة بأبرام أسقف أرمنت التي ترجع إلى سنة (٦٠٠م) (١٤٠).

أما في العصر الإسلامي فإن ما وصلنا من تحف معدنية مبكرة يقل كثيرا عما وصلنا من تحف عصور ما قبل الإسلام، ولعل ذلك يرجع إلى عدة أسباب منها أن طرق الدفن الإسلامية كانت قد اختلفت عن طرق الدفن في الحضارات القديمة التي وجدت مقابر موتاهم عامرة بما كان يستعمله المتوفى في حياته الدنيوية، ومنها إقدام اللصوص على صهر ما كان يصل إلى أيديهم من التحف المعدنية الثمينة وتحويلها إلى سبائك من الذهب أو الفضة لإخفاء جرائمهم من ناحية وإعادة استخدامها في أغراض جديدة من ناحية أخرى، ومنها تحريم الإسلام - كما أسلفنا - لاستخدام الأواني الذهبية والفضية في المأكل والمشرب والوضوء ونحو ذلك من استخدامات الحياة اليومية المختلفة.

وعلى الرغم من أن القرآن الكريم لم يرد فيه نص صريح يحرم استخدام المسلمين لأواني الذهب والفضة في حياتهم الدنيوية، وأن ما ورد في آيات المصحف الشريف خاصا بهذا الشأن إنما يشير إلى أن هذه الأواني هي بعض متاع المتقين في الجنة كما جاء في قوله

تعالى: ﴿يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِصِحَافٍ مِّن ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ﴾ (١٤١)، وفي قوله عز من قائل ﴿وَيُطَافُ عَلَيْهِم بِآنِيَةٍ مِّن فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَ﴾ (١٤٢)، فإن الأحاديث النبوية الشريفة قد نصت صراحة على هذا التحريم - كما أسلفنا - في قول النبي ﷺ «لا تلبسوا الحرير ولا الديباج ولا تشربوا في آنية الذهب والفضة ولا تأكلوا في صحافها فإنها لهم في الدنيا ولنا في الآخر» (١٤٣) وقوله في حديث آخر «الذي يشرب في إناء الفضة إنما يجرجر في بطنه نار جهنم» (١٤٤).

وقد انعقد إجماع الفقهاء على تحريم الأواني المصنوعة من الذهب الخالص أو من الفضة الخالصة في حمل الطعام والشراب وماء الغسل والوضوء ونحو ذلك، وكان هذا التحريم - في غالب الظن - سببا في اعتداء الخزاف المسلم إلى ابتكار البريق المعدني الذي استطاع أن يعطى للأواني الخزفية به بريق الذهب والفضة، كما كان سببا في ابتكار التذهيب أو التمويه الذي جعل للأواني الزجاجية نفس البريق، وطريقة تكفيت الأواني النحاسية بأسلاك رفيعة من الذهب أو الفضة أو منهما معا (١٤٥).

ومهما يكن من أمر فإن هذا التحريم لم يمنع من وصول الكثير من التحف المعدنية إلينا باستثناء ما يرجع منها إلى صدر الإسلام المبكر، لأن ما وصلنا من تحف العصور الإسلامية التالية مما وجدت غالبيته في المساجد والمدارس والمقابر والمزارات وغيرها من الأبنية الأثرية، وما وجد بعضه متوارثا من السلف إلى الخلف ليس بالقليل، ولعل فيما يحتفظ به متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وغيره من المتاحف الأجنبية والمجموعات الخاصة من أوان معدنية رائعة التكوين والتشكيل، باللغة الدقة في النقش والتزيين مما استخدمت فيه المعادن المختلفة ولاسيما النحاس والبرونز والذهب والفضة وغيرها مما سيأتي الحديث عنه بالتفصيل في الفصل الثاني من هذا الباب خير شاهد على ما وصلت إليه صناعة المعادن والحلي الإسلامية من ازدهار قل أن نجد له مثيلا في عصر تاريخي آخر.

الفصل الثاني

قانون المعادن والحل المصريّة
الإسلاميّة عبر العصور

الفصل الثاني

فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية عبر العصور

عرفنا فى مقدمة هذا الباب أن الحديث عن فنون المعادن والحلى المصرية عبر العصور الإسلامية سوف يشتمل على ثلاث نقاط رئيسية تختص أولاها بفنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين الأموى والعباسى فيما بين القرنين (١ - ٣هـ / ٧ - ٩م) وتختص ثانيتهما بفنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين الفاطمى والأيوبي فيما بين القرنين (٤ - ٧هـ / ١٠ - ١٣م)، وتختص ثالثها بفنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما بين القرنين (٧ - ١٢هـ / ١٣ - ١٨م)، وفيما يلى عرض موجز لكل عصر من هذه العصور.

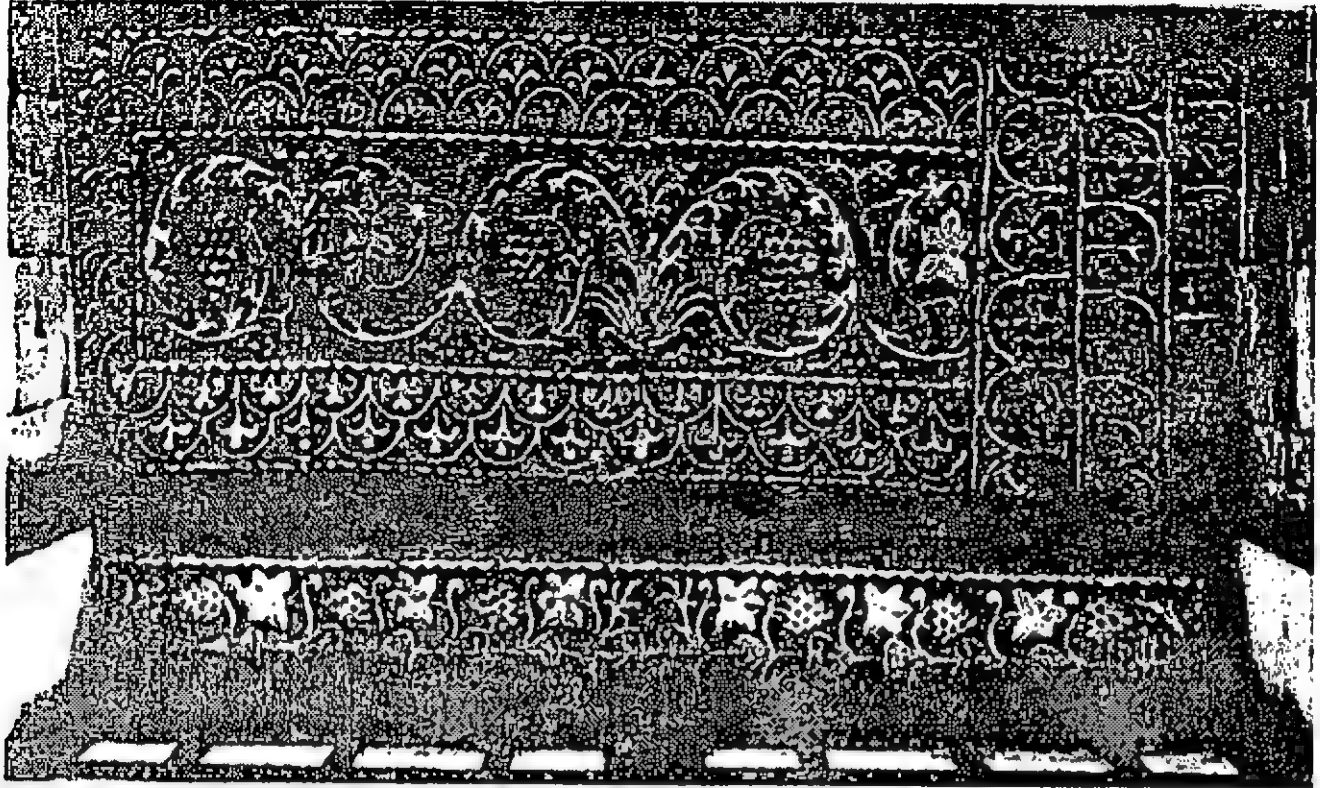
١ - فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى

العصرين الأموى والعباسى: (ق ١ - ٣هـ / ٧ - ٩م)

من المعروف أن نشأة الفن الإسلامى كانت قد بدأت فى أوائل حكم بنى أمية فى النصف الثانى من القرن الأول الهجرى (النصف الثانى من القرن السابع الميلادى)، وأن إهتمام الأمويين بكافة فروع الفنون الثابتة والمنقولة كان فى واقع الأمر هو أول محاولة فى العصر الإسلامى للوصول إلى طراز فنى عربى جديد، وأن هذا الطراز كانت قد التقت فيه تأثيرات فنية ساسانية وبيزنطية، ولهذا كان الفن الأموى والعباسى عند مؤرخى الفنون فنا مركبا اقتبس عناصره الزخرفية من الفنون التى كانت سائدة فى البلاد التى فتحها العرب فى إيران والعراق وشمال أفريقية والشام ومصر وغيرها، ولكن اقتباسه فى هذا الصدد لم يكن اقتباسا تلقائيا مطابقا، وإنما كان اقتباس المحور والمعدل والمضيف ليناسب الشكل النهائى لطرازه الفنى الجديد مع الذوق العربى من ناحية، ومع ما فرضته العقيدة الإسلامية من ناحية أخرى، فاختلف الطابع العام لهذا الفن العربى الوليد عما كان سائدا فى فنون الأمم التى سبقته، رغم أنها كانت مصدرا لاقتباساته، ونجح الأمويون فى نشر خصائص مدرستهم الفنية على سائر الأقاليم الإسلامية التابعة لهم ولاسيما فى مصر والعراق، وكان

من أهم المعادن التي استخدمها الصانع حينذاك النحاس والبرونز والحديد والذهب والفضة.

ولعل من أهم ما يوضح اقتباس صناع المعادن في العصر الأموي من الفنون السابقة عليهم هو ما نجده في الأشرطة البرونزية الموجودة فوق الروابط الخشبية الكائنة في المئمن الداخلي لقبة الصخرة في القدس الشريف، والتي يتضح فيها الاقتباس من الزخارف البيزنطية بشكل ظاهر (شكل ٤٠)، وما نجده في التحف المعدنية الإسلامية المبكرة ولاسيما الأباريق التي يتجلى فيها الاقتباس من الفنون الساسانية حتى أنها كثيرا ما نسبت خطأ إلى العصر الساساني نظرا لما يزينها من مناظر صيد وموضوعات آدمية وحيوانية ذات طابع ساساني خالص، ولذلك كانت التحف البرونزية التي صنعت في بداية العصر الإسلامي قد اشتملت على بعض التماثيل الأدمية، وعلى مباخر على هيئة حيوانات وطيور عرفت عند الأوروبيين باسم أكوامانيللا (Aquamanilla) (شكل ٤١) وتبدو التقاليد الساسانية واضحة في هذه المباخر حتى أنها نسبت في أكثر الأحيان إلى عصر ما قبل الإسلام (١٤٦).



شكل ٤٠ - أشرطة برونزية مزخرفة فوق الروابط الخشبية بقبة الصخرة
توضح الاقتباس من الزخارف البيزنطية في القرن (١٧٠ هـ / ٧٧٠ م)



شكل ٤١ - تمثال أيل من البرونز في متحف ميونخ مما عرف عند الأوربيين باسم أكوامانيلا
ينسب إلى مصر في العصر الفاطمي فيما بين القرنين (٤ - ٦هـ / ١٠ - ١٢م)

وكانت الأواني المعدنية البوذية قد مثلت - بشكلها التقليدي وزخارفها المعروفة - حلقة
الاتصال بين الطراز الساساني القديم والطراز الإسلامي الجديد الذي ظهر في إيران،
وتأثرت به التحف المعدنية الإسلامية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي فيما بين

القرنين (١ - ٣هـ / ٧ - ٩م)، حيث نجد بعض الأبريق البرونزية التى ترجع إلى عصر ما قبل الساسانيين وقد خلت من العناصر الزخرفية تماما، ونجد بعضها الآخر وقد زينت أشكاله الساسانية التقليدية بزخارف منقوشة أو محفورة حفرا بارزا، كما نجد بعضها الثالث وقد عمل بأشكال جديدة تطورت على أيدي صناع التحف المعدنية الإسلامية فى القرن (٢هـ / ٨م)، ومن هذه الأشكال الجديدة نوع من الأبريق البرونزية له بدن كروى ورقبة اسطوانية طويلة وصنبور على شكل طائر.

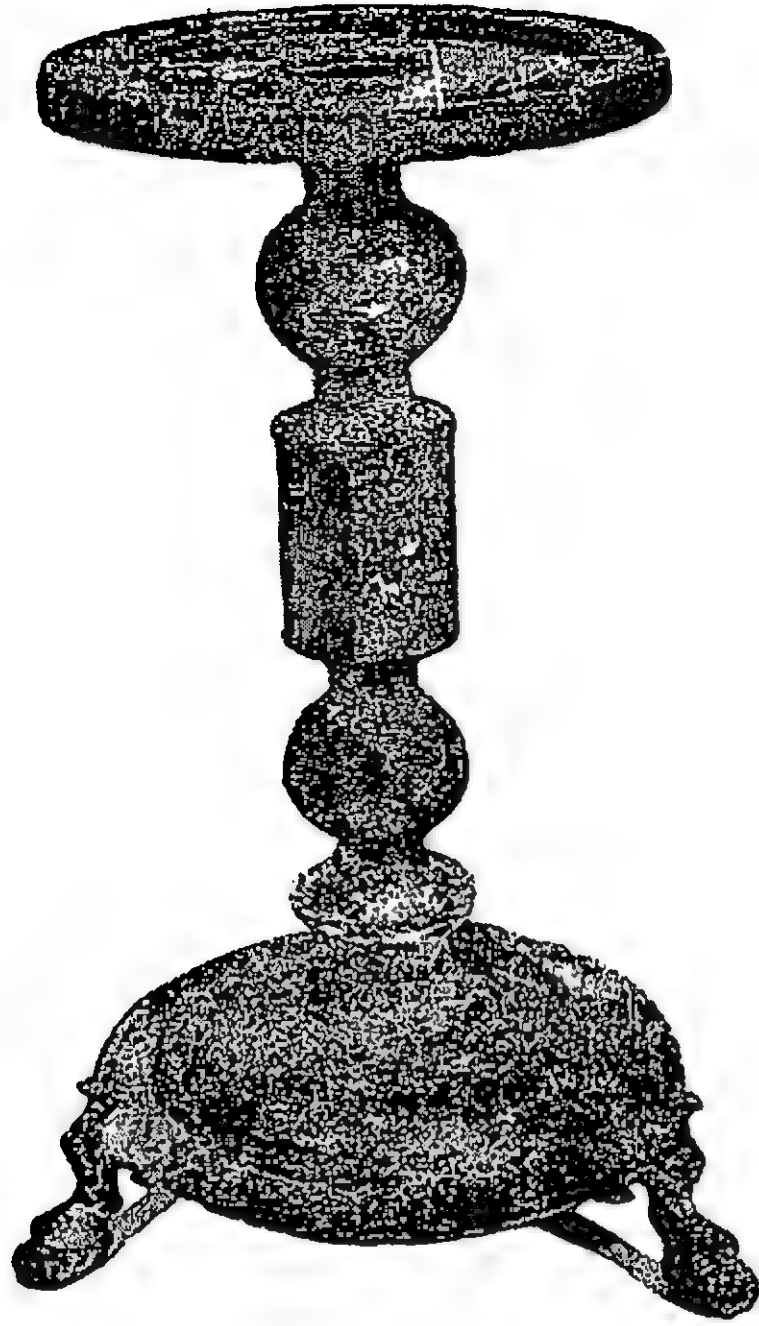
والمعروف من هذا النوع المبتكر من الأبريق المعدنية الإسلامية المبكرة ستة أبريق أهمها محفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (شكل ٤٢) وقد عثر عليه فى بوصير بالقيوم عند تربة مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية (١٢٧ - ١٣٢هـ / ٧٤٤ - ٧٤٩م) الذى لاحقه الجيش العباسى وقتله عند هذه القرية، وتجمع زخارف هذا الأبريق بين وحدات منقوشة تمثلها أشكال حيوانية داخل عقود، ووحدات محفورة تمثلها مراوح نخيلية حفرت طبقا للأسلوب الإسلامى المتطور فى القرن (٢هـ / ٨م)، أما صنبور الإبريق فقد عمل على هيئة ديك يصيح، وجسم تجسيما رائعا يدل على المهارة الصناعية الفائقة وعلى الاقتباس الماهر من الأساليب الساسانية، ويرى البعض أن استخدام الإبريق أساسا للوضوء كان - فى غالب الظن - سببا مباشرا فى تشكيل صنبوره على هيئة هذا الديك الذى يصيح فى إشارة واضحة إلى أذان الفجر الذى يرتبط انبلاجه عادة بصياح الديكة (١٤٧).

وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك إبريق ثان من هذا النوع شبيه بإبريق القاهرة يشتمل فى الجزء العلوى من رقبة على زخارف مفرغة من أشجار النخيل، كما يشتمل فى المقبض على تفريعات وأوراق نباتية تنتهى بتعبيرات زخرفية ساسانية من الرمان والمراوح النخيلية المحفورة حفرا بارزا (١٤٨).

أما أهم التحف المعدنية المصرية الإسلامية المبكرة فى القسم الإسلامى بمتحف برلين فهى عبارة عن شمعدان برونزى (شكل ٤٣) يتألف من قاعدة دائرية ذات أربعة أرجل وبدن أسطوانى أعلاه وأسفله شكلان كمثرى، وترجع أهمية هذا الشمعدان إلى أن أعمدة العمارة الإسلامية كانت - على ما يبدو - قد اقتبست من بدنه شكلها المعمارى الذى تميزت به فيما بعد .



شكل ٤٢ - إبريق معدني في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ينسب إلى مروان بن محمد آخر
خلفاء بني أمية في القرن (١ - ٢٢هـ / ٧ - ٨م)



شكل ٤٣ - شمعدان برونزى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى
العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٥ - ٦هـ / ١١ - ١٢م)

٢- فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين الفاطمى والأيوبي: (ق٤ - ٧هـ / ١٠ - ١٣م)

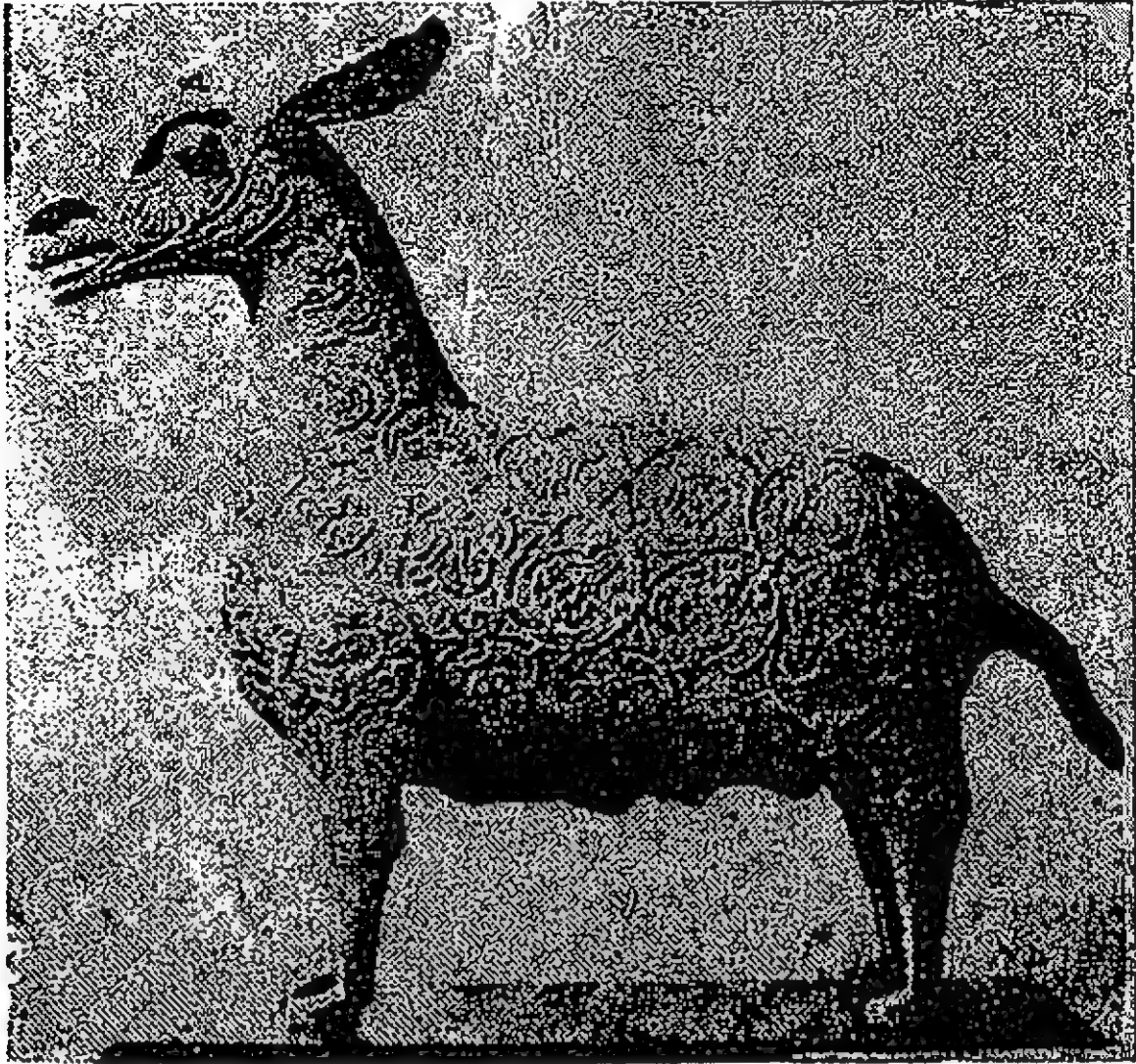
أبدع صناع المعادن من المصريين خلال العصر الفاطمى فى إنتاج التحف المعدنية المختلفة التى استخدمت فى أغراض الحياة اليومية مثل الأباريق والطسوت والشمعدانات والأوانى والصوانى والمقلمات ونحوها، كما برعوا فى تشكيل بعضها على هيئة تماثيل

حيوانية تشبه مثيلاتها في إيران وبلاد ما بين النهرين خلال العصر الساساني وبداية العصر الإسلامي، ومن أهم هذه التماثيل الحيوانية شهرة على الإطلاق عقاب (نسر) برونزي لايزال قائما عند مدخل مقبرة مدينة بيزا في إيطاليا يقال أنه جلب إليها من مصر على يد عموري ملك بيت المقدس بين سنتي (٥٥٩ - ٥٦٩ هـ / ١١٦٢ - ١١٧٣ م)، وأنه كان جزءا من نافورة فاطمية، ولهذا العقاب رأس طائر وجسم أسد مجنح مغطى بريش على شكل قشر السمك، (شكل ٤٤) تزين وسطه زخارف منقوشة تصور سباعا وصقورا وكتابات كوفية دعائية (١٤٩).



شكل ٤٤ - تمثال عقاب أو نسر من البرونز عند مدخل مقبرة مدينة بيزا في إيطاليا ينسب إلى مصر في العصر الفاطمي خلال القرن (٦ هـ / ١٢ م)

ومنها عدد آخر من التماثيل البرونزية الصغيرة التي يحتفظ بها متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وغيره من المتاحف الأوروبية، وأهمها فى متحف الفن الإسلامى أسد له ذيل مجدول ينتهى برأس حيوان، كان فى غالب الظن جزءا من فسقية، وظبى تزين جلده رسوم نباتية، وأرنب يتميز بالحركة والواقعية، (شكل ٤٥) أما ما يوجد منها فى المتاحف الأوروبية فأهمه طاووس فى متحف اللوفر فى باريس له مقبض مجوف ينتهى برأس نسر، وآيل فى المتحف البافارى بميونخ تزين بدنه زخارف نباتية وكتابات كوفية، وتتميز هذه التماثيل الفاطمية بدقة النقش التى كانت واحدة من أهم سمات الزخارف التى عملت فى هذا العصر بشكل عام، ويغلب على الظن أن الصليبيين كانوا قد نقلوا بعض نماذج هذه التماثيل إلى أوروبا، وصنع الغربيون على منوالها التحف المعدنية التى أطلقوا عليها - كما أسلفنا - اسم «أكوا مانيلا» وكانت تزود - نظرا لاستخدامها فى معظم الأحيان كأجزاء من نوافير - بثقبين أحدهما لدخول الماء والآخر لخروجه (١٥٠).

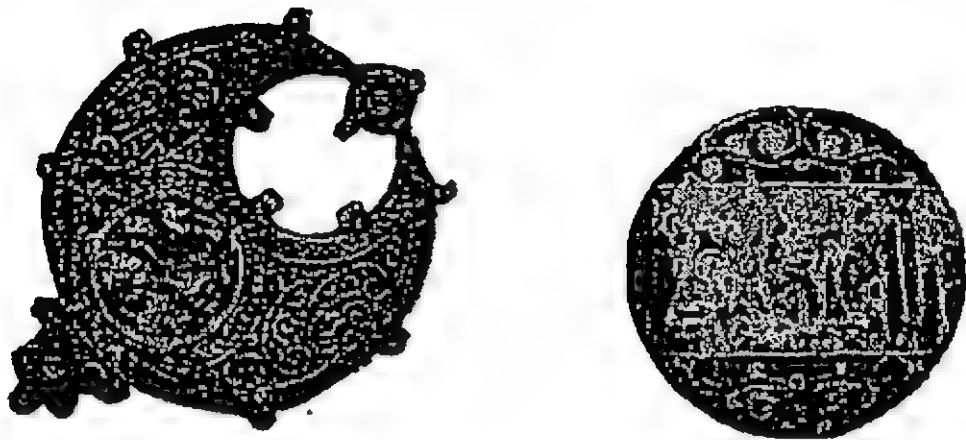


شكل ٤٥ - تمثال ظبى من البرونز فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٤ - ٦هـ / ١٠ - ١٢م)

ومما ينسب إلى العصر الفاطمى من التحف المعدنية أيضا بعض الشماعد المحفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وتزينها زخارف نباتية وكتابات كوفية عبارة عن عبارات دعائية، ومنها بعض الهاونات والصوانى المحفوظة فى متحف برلين وتزينها - بالحفر الدقيق - زخارف نباتية وكتابات كوفية وأشكال طيور، إضافة إلى ما يوجد منها فى المتحف القبطى بمصر القديمة من الصوانى والصحون المعدنية ذات النقوش المسيحية نظرا لما عرف عن هذا العصر من تسامح دينى (١٥١).

أما الحلى الفاطمية التى وصلتنا فهى فى حكم النادر نسبيا، وأهم أمثلتها المعروفة من الدلايات والخواتم والأقراط الذهبية والفضية مما عثر عليه فى أطلال القسطنطينية وفى بعض المواقع الأثرية الأخرى لا يزال محفوظا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومتحف بناكى فى أثينا ومتحف المتروبوليتان فى نيويورك (شكل ٤٦)، وقد زينت هذه الحلى بالمينا المتعددة الألوان وذات القصوص المنطقة بالذهب، وكانت رغم ندرتها من أبدع ما عرفته صناعة المعادن والحلى الفاطمية فى مصر، ولعل هذه النفائس كانت هى عين السبب الذى جعل المؤرخين وعلى رأسهم المقرئى يسهبون فى وصف كنوز القصور الفاطمية التى كانت تزخر بالعديد من هذه الروائع الفنية المختلفة (١٥٢).

ومن الجدير بالذكر أن الفنان المصرى كان قد صاغ بعض الأقراط التى عملت فى العصر الفاطمى على هيئة أهلة استمدتها من التاج الساسانى، وزخرف حلى هذا العصر أحيانا ببعض الزخارف المستوحاة من فنون الشرق القديم، علاوة على ما ابتكره فيها من زخارف مفرغة من الأسلاك الذهبية الممتدة والمجدولة التى تشبه الدانتلا، وما طعمها به من أحجار الفيروز، وما زينها فيه بالمينا المتعددة الألوان (١٥٣).



شكل ٤٦ - حلى من الذهب المموه بالمينا والفضة المذهبة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة
تنسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٥ - ٦هـ / ١١ - ١٢م)

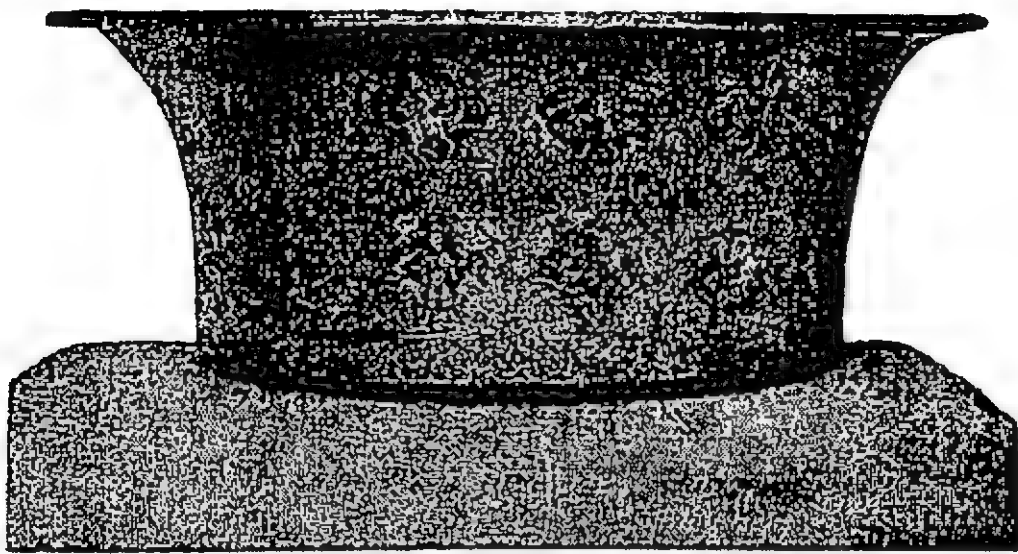
أما في العصر الأيوبي فكان من نتيجة سقوط بغداد على يد المغول سنة (٦٥٥هـ / ١٢٥٧م) أن هاجر كثير من صناع التحف المعدنية بالموصل - التي كانت من أهم مراكز هذه الصناعة في العراق - إلى مصر وسوريا للعمل في خدمة أمراء بني أيوب بالقاهرة ودمشق وحلب، ولاشك أن هؤلاء الصناع كانوا قد نقلوا معهم إلى المدن المشار إليها أساليب مدرسة الموصل الفنية حتى تعذر في كثير من الأحيان إرجاع التحفة المعدنية التي صنعت في القرن (٧هـ / ١٣م) إلى بلد معين من هذه البلدان ما لم يكن عليها نص كتابي يحدد نسبتها ومكان صناعتها (١٥٤).

وفي متحف اللوفر في باريس إبريق من النحاس المكفت بالفضة عمل للسلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب صاحب حلب ودمشق سنة (٦٥٧هـ / ١٢٥٩م) على يد أحد فناني الموصل، (شكل ٤٧)، وإناء من النحاس المكفت بالفضة باسم السلطان الأيوبي الملك العادل أبي بكر الثاني يرجع تاريخه إلى القرن (٧هـ / ١٣م) وتزيينه أشكال آدمية وحيوانية وبعض العناصر النباتية والهندسية التقليدية (شكل ٤٨)، وينسب إلى هذا العصر الأيوبي أيضا عدد من الأواني المعدنية التي عملت لبعض سلاطين بني أيوب وعليها زخارف ذات موضوعات فنية مسيحية كرسم البشارة والمسيح والعذراء والعشاء الأخير ونحو ذلك مما يرجع السبب في وجوده على هذه التحف الأيوبية إلى تسامح سلاطين هذه الدولة ولاسيما سلاطين دمشق الذين حالفوا مملكة بيت المقدس الصليبية مدة من الزمن (١٥٥) (شكل ٤٩)، ومن هذه المجموعة طست من النحاس المكفت بالفضة محفوظ في بروكسل تزيينه كتابة عربية تشتمل على اسم الصالح نجم الدين أيوب صاحب مصر والشام سنة (٦٣٨ - ٦٤٧هـ / ١٢٤٠ - ١٢٤٩م)، إضافة إلى أشرطة أخرى من الزخارف الآدمية والحيوانية تصور مناظر صيد ورسوم أشخاص يمارسون لعبة الصولجان تحيط برؤوسهم هالات (١٥٦).

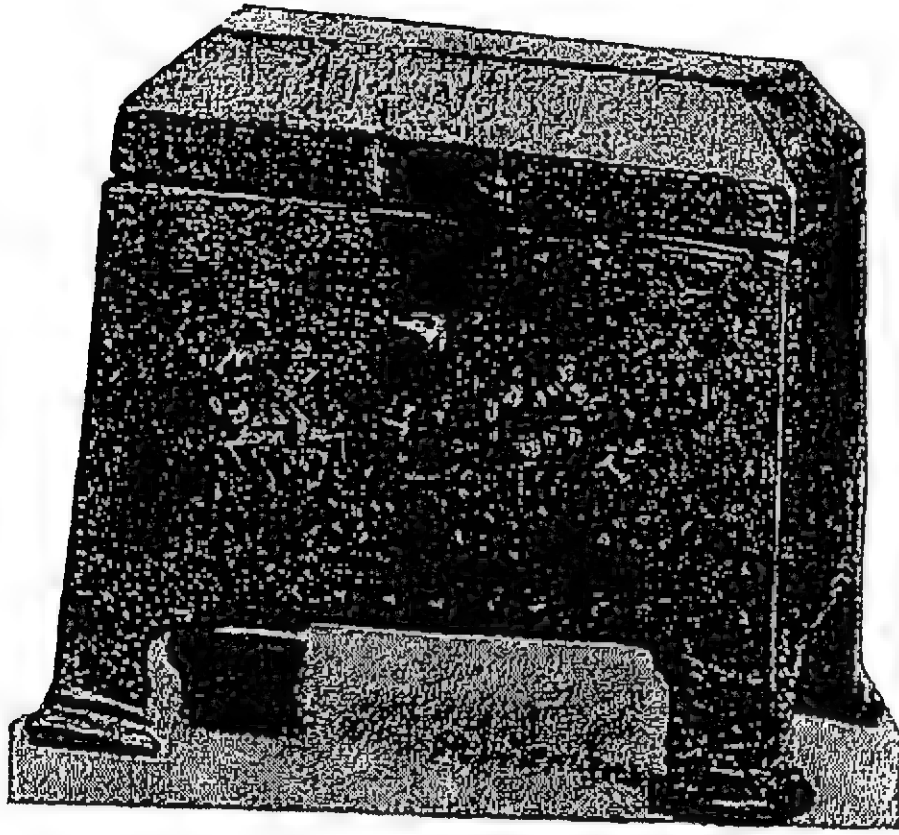
وفي متحف الفنون الزخرفية في باريس شمعدان معدني عليه اسم صانعه داوود بن سلامة الموصلية وتاريخ صناعته سنة (٦٤٦هـ / ١٢٤٨م) تزيينه موضوعات زخرفية مسيحية، وفي متحف فريز للفن بواشنطن إناء معدني تزيينه مناظر من حياة السيد المسيح وصور القديسين والمحاربين، علاوة على بعض الزخارف التقليدية التي نراها على الأواني والتحف الإسلامية المعاصرة (١٥٧).



شكل ٤٧ - آنية من النحاس المكفت بالفضة بمتحف اللوفر في باريس باسم الملك الناصر
يوسف صاحب حلب ودمشق في القرن (٧هـ / ١٣م)



شكل ٤٨ - إناء من النحاس المكفت بالفضة بمتحف اللوفر في باريس باسم الملك
العادل أبي بكر الثاني في القرن (٧هـ / ١٣م)



شكل ٤٩ - صندوق من البرونز المكفت بالفضة في متحف برلين تزيينه موضوعات
زخرفية مسيحية ينسب إلى مصر أو الشام في العصر الأيوبي خلال القرن (٧هـ / ١٣م)

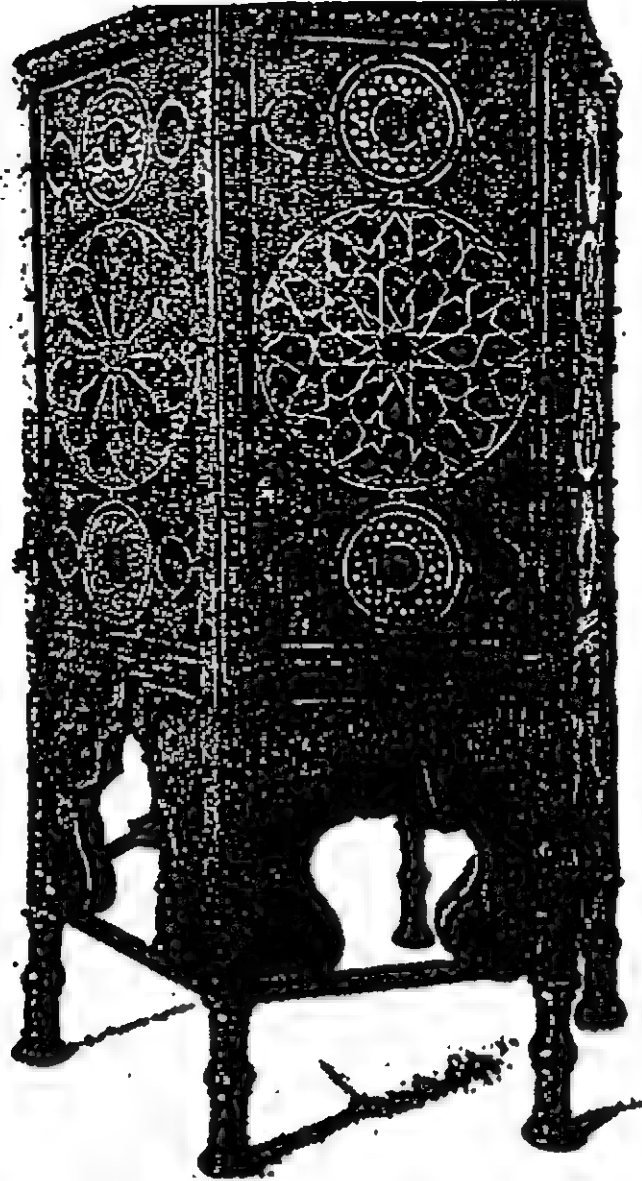
٣ - فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية في العصرين

المملوكي والعثماني، (٧-١٢هـ / ١٣-١٨م)

شهدت الصناعات المعدنية المصرية والسورية خلال حكم المماليك ازدهار عصور الرقي والازدهار، وأنتج الصناع في هذا العصر أمثلة رائعة من التحف النحاسية المكفتة التي صنعت في دمشق وحلب والقاهرة بأيدي صناع الموصل الذين جاءوا إلى كل منها - كما أسلفنا - بعد سقوط بغداد على يد المغول، ثم بأيدي الصناع المحليين لهذه البلاد فيما بعد، وتمثلت هذه التحف المعدنية في الكراسي والصناديق والشماعد والتنانير والشريات والمقلمات والزهريات والقماقم والألواح النحاسية، وبلغت فنون هذه التحف المعدنية المملوكية ذروة جودتها وجمالها في النصف الأول من القرن (٨هـ / ١٤م) خلال عهد السلطان الناصر محمد بن قلاوون، لاسيما وأن كثيرا مما وصل إلينا من هذه التحف يحمل اسم هذا السلطان أو اسم أحد رجال حاشيته (١٥٨).

ومن روائع هذا العصر التي لا تزال محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة كرسى

عشاء من نحاس أصفر ذو شكل منشوري مسدس باسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون يعد آية من آيات الإبداع الفنى لما فيه من الزخارف الرائعة المخرمة والمكفّنة بالذهب والفضة، وتشتمل هذه الزخارف على جامات دائرية بداخلها رسوم بطات صغيرة، كما تشتمل على كتابات ذات حروف متداخلة مدببة فى أعلاها كأسنة الرماح تحمل ألقاب السلطان، إضافة إلى كتابة أخرى تحمل اسم صانعه الأستاذ محمد بن منقر البغدادى السنانى المعروف بابن المعلم وتاريخ صناعته سنة (٧٢٨هـ / ١٣٢٧م)، والواقع أن هذا الكرسي يعد واحدا من أروع ما أنتجه صناع المعادن فى عصر المماليك لما يتميز به - إضافة إلى الزخارف الرائعة المخرمة والمكفّنة بالذهب والفضة - من إتقان الصنعة وجمال الشكل وتناسب الأجزاء (١٥٩) (شكل ٥٠).



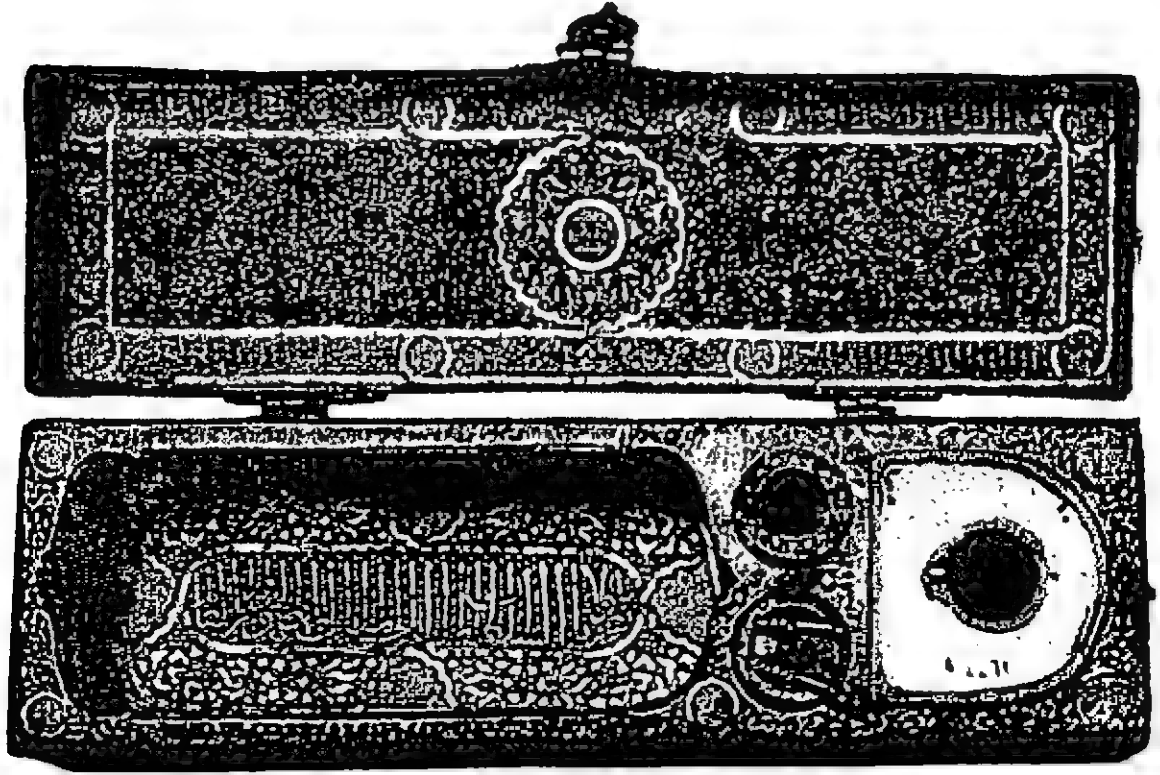
شكل ٥٠ - كرسي عشاء من النحاس المكفّنة بالفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
ينسب إلى مصر فى العصر المملوكى فى القرن (٨هـ / ١٤م)

كذلك فإن من أشهر التحف المعدنية المملوكية المكففة التي ترجع إلى القرن (١٣هـ / ١٣م) في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقبة شمعدان من النحاس المكففة بالفضة باسم الأمير كتبغا عبد الواحد يرجع تاريخها إلى سنة (٦٩٤هـ / ١٢٩٤م)، وقد زينت هذه الرقبة بشريطين كتابيين أحدهما علوى يشتمل على كتابة نسخية بارزة متداخلة الحروف تفصل بينها جامات دائرية مزينة بزخارف هندسية، والآخر سفلى تحليه - فى أسلوب فنى رائع - كتابات دعائية ذات نهايات علوية على هيئة رؤوس آدمية تبدو وكأنها تمارس الحياة اليومية، فضلاً عن رسم النقاط القائمة فوق الحروف على شكل رؤوس حيوانية، وهى ظاهرة فنية بدأت فى الكتابات الأثرية التى ترجع نسبتها إلى إقليم خراسان فى إيران، وكانت لاتكاد ترى إلا على التحف المعدنية الإيرانية فى العصر السلجوقى، ويثبت هذا الأسلوب فى معالجة الكتابة العربية ونقط حروفها على تلك الهيئة الأدمية والحيوانية اتجاه الفنان المسلم - كما يرى البعض - نحو تصوير المحال الذى كان غاية من غاياته فى معالجة رسوم الكائنات الحية (١٦٠). (شكل ٥١).



شكل ٥١ - رقبة شمعدان من النحاس المكففة بالفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
باسم الأمير كتبغا عبد الواحد فى القرن (١٣هـ / ١٣م)

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أيضا مقلمة رائعة من النحاس المكفت بالذهب والفضة باسم السلطان الملك المنصور محمد الذى توفى سنة (٧٦٤هـ / ١٣٦٣م) وتزينها رسوم مختلفة من الفروع النباتية المورقة والمزهرة والخطوط الهندسية المتشابكة والمتداخلة، علاوة على رسوم بطات صغيرة فى غاية الدقة والإبداع، أما الكتابات المنقوشة على هذه المقلمة فتلعب دورا رئيسيا فى تصميمها الفنى الذى يشتمل على نوعين من الكتابة أحدهما نسخى فى الوسط والآخر كوفى على الفطاء (١٦١) (شكل ٥٢).



شكل ٥٢ - مقلمة من النحاس المكفت بالذهب والفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
باسم الملك المنصور محمد فى القرن (٨هـ / ١٤م)

كذلك فمن مقتنيات هذا المتحف قمقم من النحاس المكفت بالذهب والفضة باسم السلطان الناصر حسن بن الناصر محمد بن المنصور قلاوون الذى تولى السلطنة سنة (٧٤٨هـ / ١٣٤٧م) وتزينه زخارف نباتية وكتابات نسخية (شكل ٥٣)، وزهرية من النحاس المكفت بالذهب والفضة باسم الأمير طقزتمر الساقى الذى توفى سنة (٧٤٦هـ / ١٣٤٥م) وعلى بدنها ثلاثة رنوك بكل منها نسر يقف على كأس ناشرا جناحيه، إضافة إلى أشرطة من الزخارف النباتية الرائعة (١٦٢).



شكل ٥٣ - قمقم من النحاس المكفت بالذهب والفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
باسم السلطان حسن فى القرن (٨٨٠ / ١٤م)

وقد تميزت التحف المعدنية المملوكية ببعض الخصائص الفنية الجديدة التى يسرت لمؤرخى الفنون أمر التعرف عليها فى ثقة واطمئنان، ومن أبرز هذه الخصائص ما أضيف إلى زخارفها التقليدية. من رسم أزواج من الطيور فى مناطق زخرفية مرتبة داخل معينات، ورسم تعبيرات من الأوراق النباتية ذات الأصول الصينية التى جاءت إلى الشرق الأدنى عن طريق الغزو المغولى مثل نبات عود الصليب ونحوه، وقد شاع استخدام تلك التعبيرات

المورقة ورسوم البطات الطائرة فوق الفروع النباتية حول الرنوك التي كانت تشتمل على القاب وأسماء السلاطين والأمراء (١٦٣).

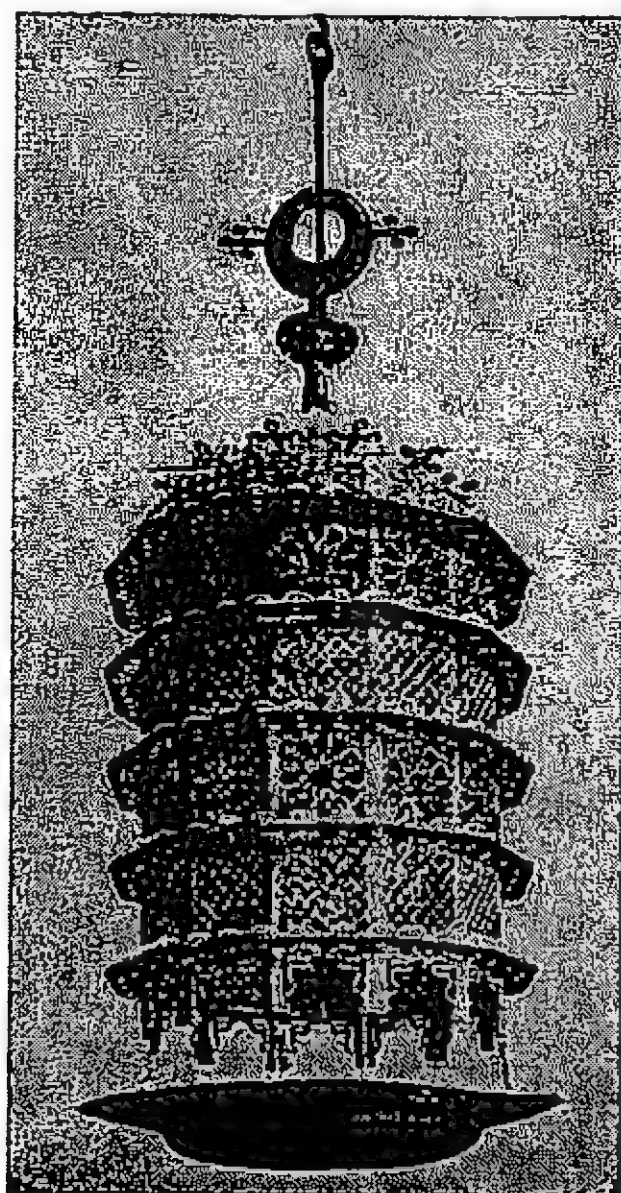
وتتضح الخصائص المملوكية المشار إليها في ثلاثة صناديق للمصاحف أولها بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم الأمير طغاي تمر (شكل ٥٤)، وثانيها بمكتبة الجامع الأزهر وثالثها بمتحف برلين، ومن المعروف أن صناع المعادن في العصر المملوكى كانوا قد أقبلوا على صناعة صناديق معدنية أو خشبية مغطاة بصفائح نحاسية لحفظ المصحف الشريف كانت تزين بالكتابات والنقوش والفروع النباتية المكفتة بالذهب والفضة (١٦٤).



شكل ٥٤ - صندوق صغير من النحاس المكفت بالفضة في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم الأمير طغاي تمر فيما بين القرنين (٨ - ٩هـ / ١٤ - ١٥م)

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من فنون المعادن المملوكية بمجموعة رائعة من التناير والشريات والشماعد النحاسية التي تحمل أسماء بعض سلاطين وأمراء المماليك، ومن أهم هذه التناير تنور من نحاس منشورى مثنى يتألف من ثلاث طبقات مخرمة في أعلاها وفي أسفلها درابزينات بارزة تضم ثقوبا للبراقات أو القناديل، وفوق هذا التنور قبة

صغيرة يتوجهها هلال، وعليه كتابة باسم السلطان حسن، وقد عثر عليه في مدرسته الشهيرة التي شيدها سنة (٧٦٤هـ / ١٣٦٢م) (شكل ٥٥)، ومن الثريات واحدة على شكل هرمى غير كامل لها ستة أوجه وتحتها تسعة عشر كوزا أسطوانيا للقرايات أو أقداح الزيت، وفوقها خوذة، وعلى هذا الثريا كتابة باسم السلطان قايتباى، وقد عثر عليها في جامع ابنته بالفيوم الذى يرجع تاريخه إلى سنة (٩٠٥هـ / ١٤٩٩م) (شكل ٥٦)، ومن الشماعد شمعدان مكفت بالفضة عليه كتابة نسخة تتقاطع سيقان حروفها فيما يشبه أشكال المقصات، وتشير هذه الكتابات إلى أن هذا الشمعدان كان قد صنع فى عصر السلطان قايتباى سنة (٨٨٧هـ / ١٤٨٢م) ليهدى إلى الحرم النبوى الشريف فى المدينة (١٦٥) (شكل ٥٧).



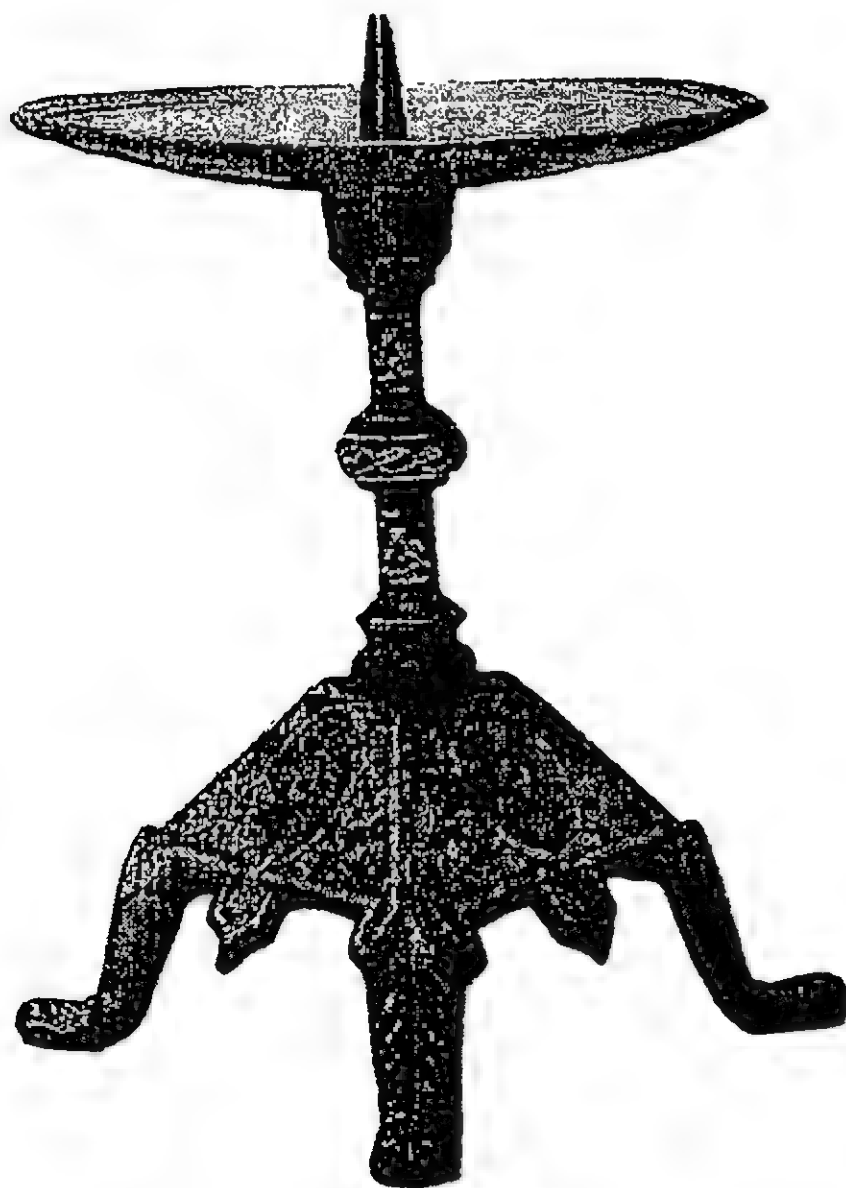
شكل ٥٥ - تنور من النحاس فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
باسم الأمير قوصون فى القرن (٨هـ / ١٤م)



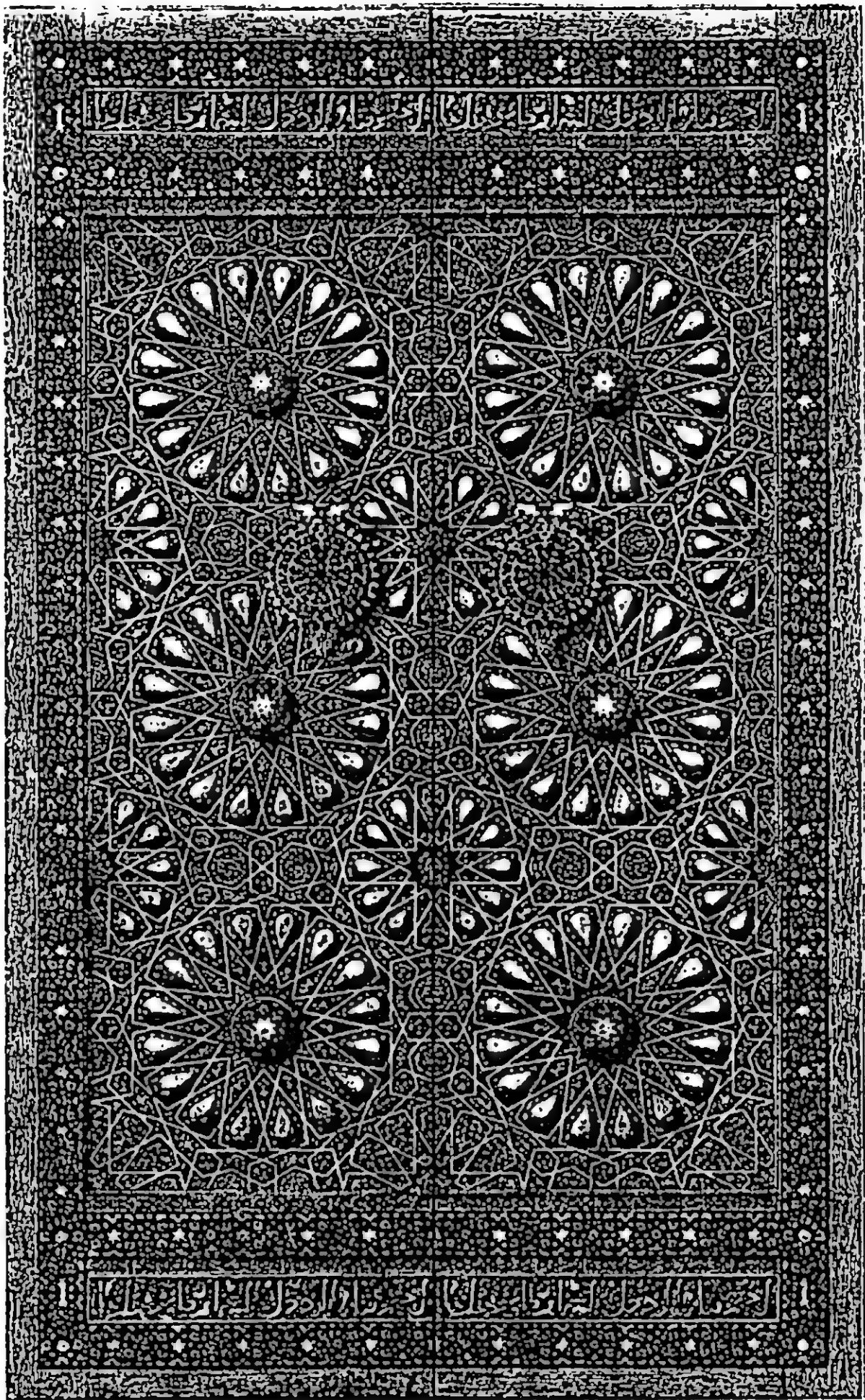
شكل ٥٦ - ثريا من النحاس فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم السلطان قايتباى
فى القرن (١٠ هـ / ١٦ م)

كذلك فإن من بين ما تميزت به فنون المعادن المملوكية تميزا واضحا تصفيح أبواب
العمائر المختلفة بالواح نحاسية رقيقة تزينها زخارف نباتية وهندسية وكتائية، وقد عملت
هذه الألواح للزخرفة والتقوية فى آن واحد، ولازال الكثير من هذه الأبواب المصفحة قائما
فى عمائر القاهرة المملوكية حتى اليوم، ومنه باب خانقاه بيجرس الجاشنكير التى يرجع

تاريخها إلى سنة (٧٠٦-٧٠٩هـ / ١٣٠٦ - ١٣١٠م)، وعلى مصراعيه تكفيت بسيط بالفضة، وباب مدرسة القاضي عبدالباست التي يرجع تاريخها إلى سنة (٨٢٣هـ / ١٤٢٠م) (شكل ٥٨) وغيرهما من الأبواب التي زينت صفائحها النحاسية بأشكال رائعة من الأطباق النجمية والكتابات العربية، إلى جانب الكثير من الزخارف النباتية المورقة والزخارف الهندسية البسيطة والمركبة والتي بلغ فيها صناع المعادن في مصر المملوكية قمة الإزدهار وروعة الجمال (١٦٦).



شكل ٥٧ - شمعدان من البرونز المكفت بالفضة في متحف برلين ينسب إلى مصر في العصر المملوكي في القرن (٨ هـ / ١٤م)

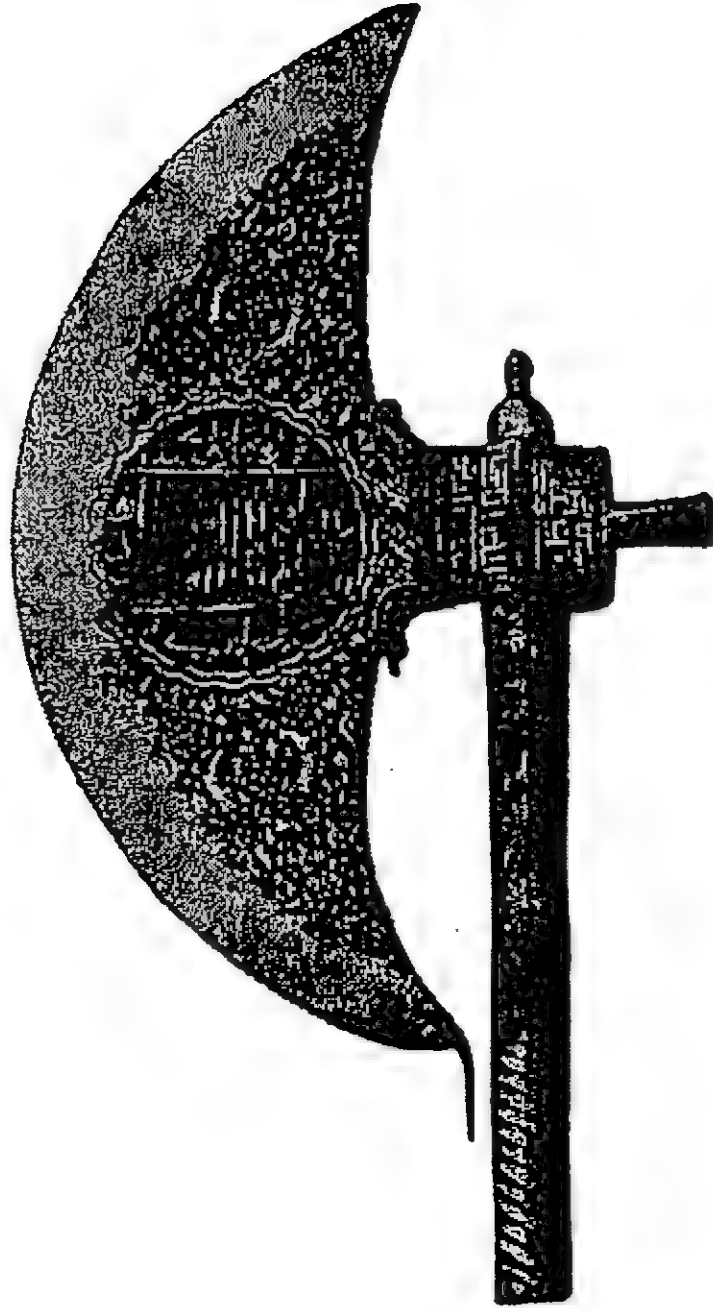


شكل ٥٨ - باب خشبي مصفح بالنحاس في جامع المؤيد أصله من مدرسة
السلطان حسن في القرن (٨ هـ / ١٤ م)

ومن المنتجات المعدنية الهامة التي برع فيها صناع المعادن في مصر وسورية على عهد المماليك أيضا الأسلحة التي عني بها المسلمون تحقيقا لقوله تعالى: ﴿وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ﴾ (١٦٧)، ومع ذلك فإنه لم يصلنا من الأسلحة الإسلامية المبكرة للأسف شيء يذكر، ومعظم ما وصلنا منها مما استخدم فيه فن التكفيت على الحديد والصلب إنما يرجع إلى العصر المملوكي في مصر وإلى العصر المغولي في إيران، وتحفظ المتاحف المختلفة ومنها متحف الفن الإسلامي في القاهرة بالكثير من الأسلحة المملوكية كالحوذات (شكل ٥٩) والسيوف وبلط القتال (شكل ٦٠) والزرذ (شكل ٦١) ونحوه، وتتميز هذه الأدوات الحربية بالزخارف المكففة التي شاع استخدامها كأسلوب فني في معظم التحف المعدنية المملوكية (١٦٨).



شكل ٥٩ - خوذة من الصليب المكففت بالفضة في المتحف البريطاني بلندن تنسب إلى مصر في العصر المملوكي خلال القرن (٩ هـ / ١٥ م)



شكل ٦٠ - بلطة قتال فى متحف فينا باسم الملك الناصر محمد بن قايى تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٩ هـ / ١٥ م)

وقد أشار المقرئزى فى حديثه عن أسواق القاهرة المملوكية إلى سوق الكفتين وقال أنه كان يشتمل على عدة حوانيت لعمل الكفت الذى تطعم به أوانى النحاس من الذهب والفضة التى كان لها بديار مصر رواج عظيم، وأنه أدرك من هذا الكفت شيئاً لا يبلغ وصفه واصف لكثرتة، فلاتكاد تخلو دار بالقاهرة ومصر من عدة قطع من النحاس المكفت، وظل ازدهار النحف المعدنية المكفتة فى هذا السوق حتى حدث التدهور فى هذه الصناعة منذ

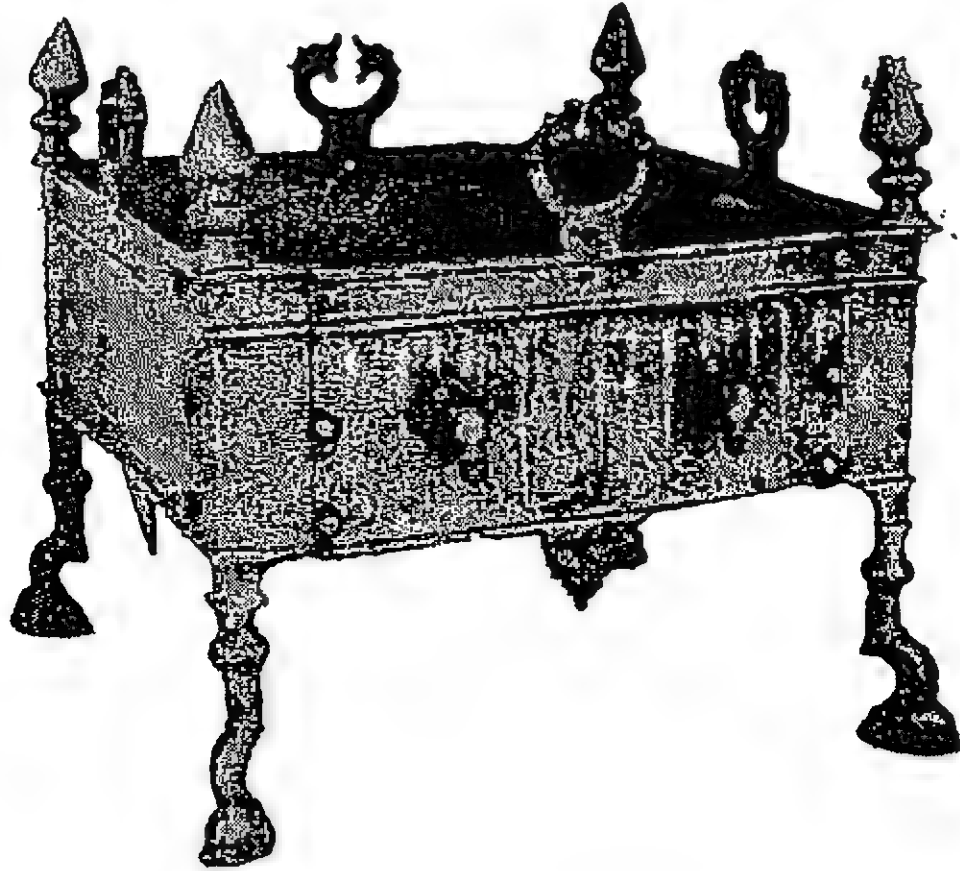
النصف الأول من القرن (٩هـ / ١٥م) عندما قل استعمال الناس للنحاس المكفت وعز وجوده بسبب تصدى بعض التجار عدة سنين لشراء ما كان يباع منه وتنحية الكفت عنه طلبا للفائدة (١٦٩).



شكل ٦١ - زرد أو قميص قتال في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر في العصر المملوكى خلال القرن (٩هـ / ١٥م)

يضاف إلى كل ما سبق مما أنتجته القاهرة من التحف المعدنية المملوكية أنها كانت قد صنعت خلال القرنين (٧-٨هـ / ١٣-١٤م) لسلطين بنى رسول فى اليمن (٦٢٦-٨٥٨هـ / ١٢٢٩-١٤٥٤م) الذين كانوا على صلات طيبة بسلطين المماليك فى مصر -

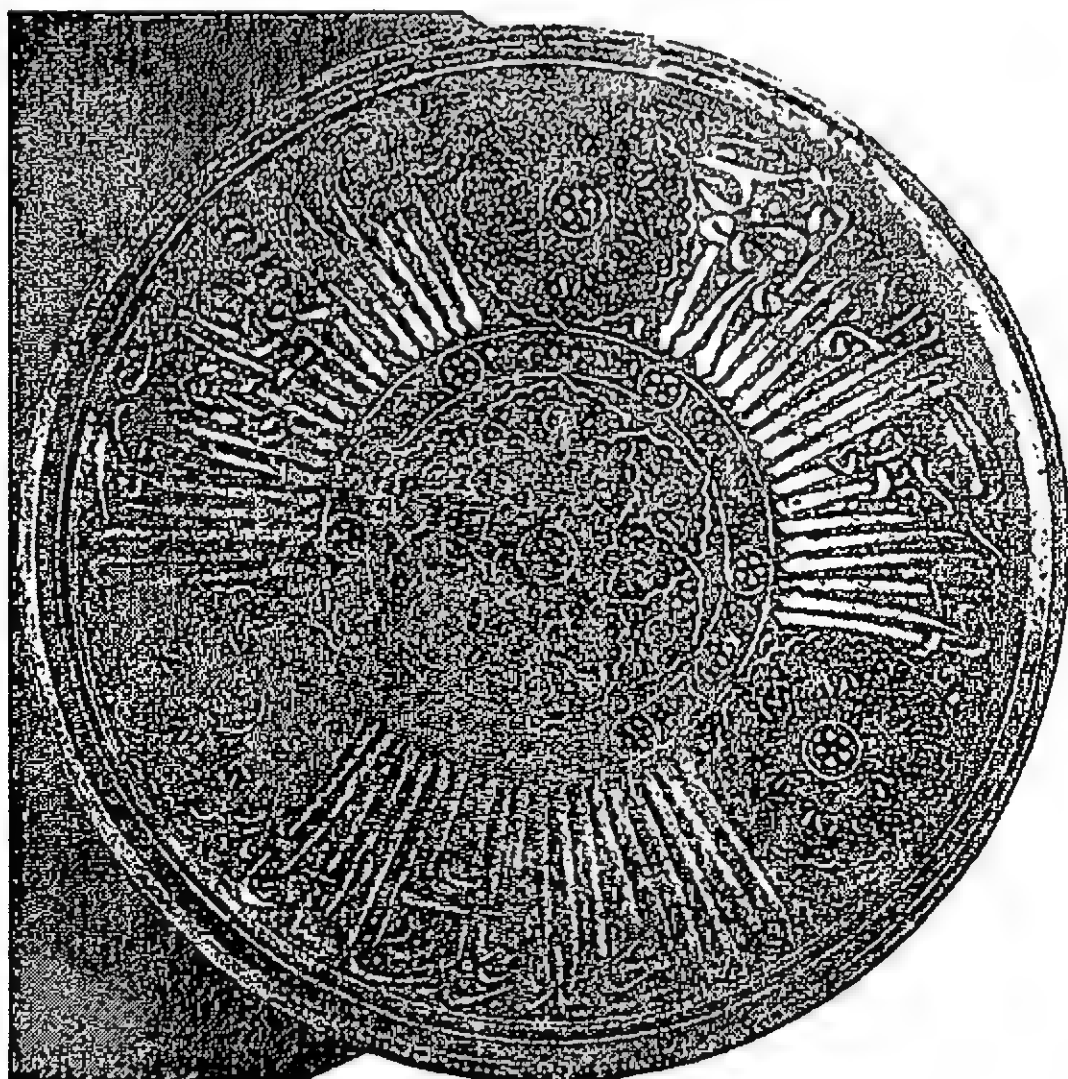
الكثير من التحف المعدنية من المحابر والصواني والمواقد والشماعد المكفتة بالفضة (١٧٠)، وفي متحف الفنون الزخرفية فى باريس إبريق من النحاس المكفت باسم المظفر يوسف (٦٤٨-٦٩٥ هـ - ١٢٥٠ - ١٢٩٥ م) صنعه بالقاهرة على بن حسين بن محمد الموصلى سنة (٦٧٤ هـ / ١٢٧٥ م) وتزينه كتابات وزخارف نباتية وهندسية وأشكال آدمية، وفي متحف المتروبوليتان بنيويورك موقد نادر (شكل ٦٢) عليه اسم السلطان المظفر يوسف تزينه زخارف مملوكية عبارة عن أشكال نباتية وكتابات عربية وشريط من الرسوم الحيوانية تتخلله وريدات خماسية البتلات.



شكل ٦٢ - موقد من النحاس المطعم بالفضة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك باسم السلطان المظفر يوسف صاحب اليمن من صناعة مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٧ هـ / ١٣ م)

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة صينية من النحاس المكفت بالفضة باسم السلطان الملك المظفر (الأول) تزينها ست جامعات بداخلها رسوم آدمية يحيط بها شريط من الموسيقيين بينهم زهرة اللؤلؤ (Marguirite) ذات القصص الخمس التى تمثل شعار سلاطين بنى رسول الذى نراه على كل ما صنع لهم من تحف أثرية (١٧١)، وفى متحف اللوفر فى باريس نراه على كل ما صنع لهم من تحف أثرية (١٧١)، وفى متحف اللوفر فى

باريس صينية كبيرة من النحاس المكفت بالفضة باسم السلطان على بن داوود أحد سلاطين بني رسول (٧٣٢ - ٧٦٥هـ / ١٣٢١ - ١٣٦٣م) (شكل ٦٣) وتزينها كتابة نسخية تدور في ثلاثة أشربة تفصلها جامات دائرية، ومن الجدير بالذكر أن الحروف القائمة في هذه الكتابة ذات ميل واضح ينتهي عند مركز دائرة الصينية تماماً (١٧٢).



شكل ٦٣ - صينية من النحاس المكفت بالفضة بمتحف اللوفر في باريس باسم السلطان على بن داوود صاحب اليمن من صناعة مصر في العصر المملوكي خلال القرن (٨هـ / ١٤م)

أما في العصر العثماني فليس هناك خلاف على أن العثمانيين كانوا قد عرفوا كل المعادن المشار إليها في العصر المملوكي، ولكنهم استخدموا بعض هذه المعادن أكثر من غيرها، وفضلوا في هذا الصدد الإكثار من استخدام الحديد والصلب والإقلال من استخدام

البرونز، كما فضلوا بعض الطرق الزخرفية على بعض تمشياً مع ما فرضه الذوق العثماني العام، فاستخدموا التخریم والتكفیت والترصیع، ووصلت إلینا أمثلة رائعة مما أنتجوه من تحف معدنية مختلفة زینوها بالكثیر من الطرق الزخرفية المملوكية (١٧٣).

وكانت الأسلحة هی أهم وأكثر المنتجات المعدنية العثمانية على الإطلاق، وقد استطاع العثمانيون بمهارتهم فی هذا الصدد أن ينافسوا صناع الأسلحة من المصريين والإیرانيين على السواء، وتحفظ متاحف أوروبا بالكثیر من هذه الأسلحة العثمانية التي غنمها الأوروبيون فی حروبهم العديدة مع العثمانيين، كما يحتفظ متحف طوبقا بوسراى باستانبول بروائع الأسلحة التي خلفها السلاطين والأمراء والوزراء، والناظر إلى بعض هذه الأسلحة العثمانية يستطيع الظن بأنها لم تصنع للاستخدام الحربي وإنما صنعت لكي تحمل فی الحفلات العامة للبلاط العثماني بسبب زخارفها الكثیرة وأحجارها الكريمة والتأنيق الواضح فی صناعتها، مما يرجح الاعتقاد بأنها لم تكن لسفك الدماء وإنما كانت للأبهة والخيلاء (١٧٤).

ولعل من أهم هذه الأسلحة العثمانية فی متحف طوبقا بوسراى باستانبول سيف السلطان بايزيد الثاني، وهو مصنوع من الصلب وتزينه زخارف نباتية رائعة وكتابات عربية منزلة بالذهب، وخنجر يرجع إلى عصر السلطان سليم الأول، وهو مصنوع من الحديد المرصع بالأحجار الكريمة وتزينه زخارف منزلة بالذهب، وله مقبض من البللور الصخري وعليه تاريخ صنعه فی سنة (٩٢٠هـ / ١٥١٤م)، ويعتقد البعض أنه من صناعة إيران وأن السلطان سليم الأول كان قد غنمه فی حربه مع الشاه إسماعيل الصفوى ثم نقش عليه بعد ذلك عبارات الإشادة بالسلطان سليم الأول، ودبوس له رأس من حجر اليشب ويد من الفضة المذهبة، وفأس ذات نصل على شكل هلال من الفضة المذهبة تزينها زخارف نباتية مخرمة بطراز رومي، وخوذة من الحديد المكفت بالذهب تزينها زخارف نباتية وكتابات عربية لبعض آيات من القرآن الكريم نقرأ منها قوله تعالى ﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا ۝ لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيكَ صِرَاطًا مُسْتَقِيمًا﴾ (١٧٥) ومن المعروف أن الخوذة كانت من أهم آلات القتال وكانت تصنع من الحديد أو النحاس بشكل مخروطي وتلبس فوق العمامة لحماية الرأس أثناء المارك الحربية.

كذلك فمن بين مقتنيات المتحف المشار إليه من الأسلحة العثمانية الدروع التى كانت تصنع من الحديد المكفت بالذهب، وتتكون بالنسبة لدرع الفارس من أربعة أجزاء أولها لحماية الصدر وثانيها لحماية الظهر وثالثها لحماية الجانب الأيمن ورابعها لحماية الجانب الأيسر، وفى كل من هذين الجزأين الأخيرين مكان يخرج منه الذراع، أما بالنسبة لدرع الفرس فكانت تتكون من عدة قطع أهمها ما كان يوضع فوق وجهه لكى يحمى جبهته وأنفه وأذنيه، ومن أحسن أمثلة هذه الدروع فى المتحف المشار إليه ما عرف فى التركية باسم «جهار آينه» أى ذو المرايا الأربع، وهو مبطن بالحرير وغنى بالزخرفة المكففة بالذهب لبعض نصوص الآيات القرآنية المتعلقة بالجهاد، إلى جانب بعض الزخارف النباتية ولاسيما أزهار اللاله والقرنفل (١٧٦).

ومنها أيضا المطارق والبلط المزدوجة والزرر الذى كان أشبه ما يكون بقميص مصنوع من حلقات متصلة، والبلط المزدوجة والزرر الذى كان أشبه ما يكون بقميص مصنوع من حلقات متصلة تتخللها بعض الصفائح المعدنية المستطيلة التى تزينها الكتابات العربية، وكان من المعتاد أن تكون الحلقات المتصلة المشار إليها من الصلب المنزل بالذهب، وأقدم أمثلة هذا الزرر العثمانى فى المتحف المشار إليه يرجع إلى القرن (٩هـ / ١٥م).

ولم تقتصر صناعة المعادن فى العصر العثمانى على إنتاج الأسلحة المشار إليها، وإنما كانت هناك منتجات معدنية أخرى ارتبطت بحياة الناس اليومية، وانحصرت فى التحف والأواني التى صنعت لقصور السلاطين والأمراء والأغنياء من بنى عثمان، وزينت بالعديد من الأساليب الصناعية والزخرفية، يدل على ذلك مما لا يزال محفوظا فى متحف الفن الإسلامى باستانبول ثريا من الفضة ذات شكل مثنى فى كل جانب منها سبع قرايات (Oil Lamps)، وتعلوها قبة تزينها زخارف نباتية مخرمة بطراز رومى، إضافة إلى كتابات قرآنية من سورة النور، وتنسب هذه الثريا إلى القرن (١٠هـ / ١٦م) وتعد مثالا رائعا لزخرفة التخريم التى ورثها العثمانيون عن سلاجقة الروم، ويدل عليه أيضا مما لا يزال محفوظا فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن إبريقان أحدهما من الفضة المذهبة له صنبور فى وسط البدن وتزينه مراوح نخيلية يرجع إلى القرن (١٠هـ / ١٦م) والآخر من الذهب المنزل بالمينا المتعددة الألوان، وهو مرصع بالأحجار الكريمة وله غطاء على هيئة قبة صغيرة وصنبور فى وسط البدن على شكل حية، وعليه كتابة تشير إلى أنه كان قد قدم هدية من والده قيصر

روسيا بطرس الأكبر إلى حفيدها سنة (١١٠٤هـ / ١٦٩٢م) ، وأنه كان قد صنع في استانبول التي كانت مركزا هاما من مراكز صناعة التحف المعدنية المنزلة بالمينا حينذاك (١٧٨).

يضاف إلى ذلك كله مما انتجه صناع المعادن في العصر العثماني خلال القرنين (١١-١٢هـ / ١٧-١٨م) صناديق الأقلام التي صنعت من الذهب المنزل بالمينا البيضاء والمرصع بالياقوت والزمرد، وصناديق المصاحف والمقلمات التي صنعت من الفضة، والمرايا التي عملت ظهورها من المعدن المكفت بالذهب والمرصع بالأحجار الكريمة، والشماعد النحاسية المطعمة بالفضة، وأقفال الأبواب وأحجبة الشبايك ذات الأشكال الزخرفية الرائعة التي نشاهد أمثلتها في العديد من الأسبلة العثمانية التي لا تزال باقية حتى اليوم بالقاهرة (١٧٩).

الفصل الثالث

طرق صناعة وزخرفة
التحف المعدنية الإسلامية

الفصل الثالث

طرق صناعة وزخرفة التحف المعدنية الإسلامية

سار صناع التحف المعدنية الإسلامية في عصورهم المبكرة من حيث طرق الصناعة وأساليب الزخرفة على منوال زملائهم في العصر الساساني في إيران والعصر البيزنطي في مصر، ثم ما لبثوا أن طوروا في هذه الطرق الصناعية والأساليب الزخرفية بما لم يكن موجودا من قبل، فتعددت بذلك فنون المعادن وصار لكل حقل من حقولها أسلوبه وتقاليده الصناعية والفنية.

وتتمثل هذه الفنون في صناعة الأواني المعدنية المختلفة التي استخدمها المسلمون في حياتهم اليومية مثل الأباريق والطسوت والصواني والصحون والطاسات والموائد والأهوان والمباخر والمرايا والعلب والصناديق والمحابر (المقلمات) والشماعد والتنانير والثريات، وصناعة الأسلحة مثل السيوف والدروع والخوذات والزرر والدبابيس والخناجر والبلط، وصناعة الحلى كالخواتم والأقراط والأساور والقلائد والخلاخيل والتيجان، وصناعة الألواح النحاسية لتصفيح الأبواب والشبابيك وصناديق المصاحف والعلب من أجل زخرفتها وتقويتها في آن واحد، وصناعة الآلات الفلكية كالكور والاسطرلاب، وصناعة العملات المختلفة من الدنانير الذهبية والدراهم الفضية والفلوس النحاسية ونحو ذلك (١٨٠).

واستخلاصا من هذا كله من ناحية، ومما سبق عرضه والحديث عنه من نماذج التحف المعدنية المصرية الإسلامية من ناحية أخرى، فإنه يمكن القول أن الطرق الصناعية والزخرفية التي اتبعها صناع هذه التحف كانت تنحصر في تسع طرق نوجز الحديث عن كل منها فيما يلي:

١ - طريقة الطرق (Beating)

استعملت هذه الطريقة في التحف المصنوعة من النحاس أو الذهب أو الفضة، لأن طبيعة هذه المعادن ذات الأجسام اللينة كانت تساعد على طرقها وتشكيلها بالضرب عليها، وتسهل من ثم عمل التحف المطلوبة منها طبقا للأشكال الفنية المزمع عملها (١٨١).

٢ - طريقة الصب في قوالب (Moulding)

اعتمدت هذه الطريقة على صهر المعادن المختلفة ولاسيما البرونز والحديد، وصب سائل كل منهما في قوالب من الحجر طبقا للأشكال الفنية المطلوبة، ولكن منتجات هذه الطريقة كانت - في غالب الأحوال - عرضة للكسر وسرعة التدمير مما اضطر الصانع إلى ضرورة إحداث زخارف بارزة غائرة فيها لتقويتها وضمان تماسكها (١٨٢).

٣ - طريقة الحفر والحز (Engraving & Incising)

استخدمت في هذه الطريقة كل أنواع المعادن الصالحة لإحداث الحفر فيها أو الحز عليها بواسطة بعض الآلات المديبة من أجل تنفيذ العناصر الزخرفية المطلوبة على سطوحها، والتي اشتملت على أشكال نباتية وهندسية وكتائية وبعض الرسوم الأدمية والحيوانية (١٨٣).

٤ - طريقة الثقيب أو التخريم (Perforating)

عرفت هذه الطريقة - في غالب الظن - منذ القرن (٥هـ / ١١م) وقام الفنانون فيها بتفريغ العناصر الزخرفية المختلفة التي عرفت بها الفنون الإسلامية عامة في بدن التحفة المعدنية بواسطة الثقيب أو التخريم أو التفريغ، وكان جمال التحفة المعدنية المزيّنة بهذه الطريقة يأتي للمشاهد من خلال التقابل الواضح بين الضوء والظل الذي تحدّثه الأجزاء المفرغة وغير المفرغة فيها (١٨٤).

٥ - طريقة التكفيت أو التطبيق أو التطعيم (Inlaying)

كان من أهم الأساليب الفنية التي ازدهرت على يد صناع التحف المعدنية خلال عصر السلاجقة في إيران وبلاد الجزيرة العربية هو تكفيت البرونز والنحاس الأصفر بالذهب والفضة والنحاس الأحمر، ويغلب على الظن أن بداية هذه الطريقة كانت في شرق إيران، حيث ازدهرت المراكز الرئيسية لصناعة التحف المعدنية في هراة ونيسابور وسيستان، ثم انتشر فن التكفيت من إيران إلى بلاد الجزيرة العربية نظرا لسهولة انتقال الصانع في ديار الإسلام حينذاك من بلد إلى آخر من ناحية، ونظرا إلى أن هراة كانت قد خرجت من يد رعاة الفنون من السلاجقة منذ سنة (٥٧١هـ / ١١٧٥م) إلى يد غياث الدين بن سام ملك الغوريين الذين لم يكن لهم في رعاية الفن نصيب، فهاجر صناع التحف المعدنية من هراة

إلى الموصل ليمارسوا فنونهم فى ظل الزنكيين أصحاب الأيادى البيضاء على كثير من الفنون الإسلامية، وصارت الموصل فى القرن (٧٠٠هـ / ١٣م) واحدة من أهم مراكز هذه الصناعة، ومنها انتقلت الطريقة فى العصر الأيوبي إلى كل من القاهرة ودمشق وحلب على أيدى الصناع المواصلين الذين هاجروا - كما أسلفنا - إلى هذه البلدان بعد سقوط بغداد فى يد المغول.

وقد استخدمت هذه الطريقة - التى كانت فى غالب الظن ابتكارا فنيا إسلاميا - فى التحف المعدنية المملوكية خلال القرن (٧٠٠هـ / ١٣م) بشكل خاص، وانحصرت فى تطعيم التحف البرونزية والنحاسية بأسلاك ذهبية أو فضية أو بهما معا، وكان من المعتاد أن توضع هذه الأسلاك الذهبية أو الفضية فى شقوق محفورة فى سطح التحفة بالمنقاش بشرط أن تكون هذه الشقوق واسعة القاع ضيقة الفوهة لضمان ثباتها وتماسكها، وبشرط أن يكون الحيط المعدنى النفيس بارزا أو مسوى طبقا لما يراه الصانع فى البلد المصنوع فيه، حيث اعتاد صناع التكفيت فى القاهرة على إمرار المنقاش المهمازى الشكل بمهارة فائقة وسرعة بالغة على المعدن الذى يرغب فى زخرفته، ثم تركيب الأسلاك الذهبية أو الفضية بمدق خفيف فى هذه الشقوق المعدة لها لتعلق بها فتمسكها، بينما اعتاد صناع التكفيت فى دمشق على تركيب الأزهار الذهبية أو الفضية على أساس من الفولاذ أو النحاس بين خطين متوازيين، وطرق أطراف هذه الزخارف طرقا خفيفا ينتج عنه ما يشبه الإطار.

وقد تحدث المقرئى - فيما سبقت الإشارة إليه - بتفصيل رائع عن أسواق القاهرة خلال القرنين (٨ - ٩٠٠هـ / ١٤ - ١٥م) وأورد من بين هذه الأسواق سوف الكفتين وقال أنه كان يشتمل على عدة حوانيت لعمل الكفت الذى تطعم به أوانى النحاس بأسلاك من الذهب والفضة، وأن هذه الأوانى كانت قد لاقت بديار مصر رواجاً عظيماً نظراً لما كان عند الناس حينذاك من رغبة هائلة فى اقتنائها حتى صارت معظم دور القاهرة ومصر لا تخلو من عدة قطع منها، كما صارت هذه القطع المعدنية المكففة جزءاً هاماً من شوار كل عروس، وأن هذا السوق ظل مزدهراً حتى دب الضعف والاضمحلال فى صنعة اعتباراً من النصف الأول من القرن (٩٠٠هـ / ١٥م) بسبب انصراف الناس عن شراء التحف المكففة من ناحية، وقيام بعض التجار لفترة طويلة من الزمن بشراء هذه التحف ونزع الكفت عنها طلباً للفائدة من ناحية أخرى (١٨٥).

٦ - طريقة التمويه بالمينا (Niello)

الواقع أن هذه الطريقة لا تختلف كثيرا عن طريقة التكفيت المشار إليها إلا في المواد المستخدمة، فعلى حين كانت المواد المستخدمة في التكفيت هي أسلاك الذهب أو الفضة أو النحاس الأحمر، فإن المادة المستخدمة في التمويه هي المينا السوداء التي عرفت في اللغات غير العربية باسم (Niello) تميزا لها عن المينا المستخدمة في تمويه الزجاج والتي عرفت باسم (Enamel)، وتركب هذه المينا السوداء من مسحوق الرصاص والنحاس والكبريت وملح النشادر، وكانت مساحيق هذه المواد تمزج معا حتى تصبح سائلا متجانسا يصب وهو ساخن في الشقوق أو الحزوز المعدة في بدن التحفة المعدنية، ثم يترك هذا السائل حتى يبرد وتؤخذ التحفة بعد ذلك وتصفى جيدا فيظهر لمعان سواد التمويه على سطحها لامعا براقا مما يكسبها الشكل الجمالى المطلوب.

وكانت الزخارف المختلفة تحفر أو تحز - طبقا لهذه الطريقة - على بدن الآنية المعدنية بواسطة بعض الآلات المديية تبعا للتصميم الفنى المطلوب، ثم تملأ هذه الشقوق أو الحزوز بمادة المينا السوداء المشار إليها، وتسوى التحفة بعد ذلك في فرن خاص حتى يتم تثبيت المينا عليها أو أن يتم تركيب المينا ذات الفصوص في التحفة الأثرية من خلال صبها في حواجز ذهبية دقيقة يتم لصقها بعد ذلك على سطح التحفة (١٨٦).

٧ - طريقة الترصيع (Incrustation)

كانت الزخارف في هذه الطريقة تتم بنفس أسلوب طريقتى التطعيم والتمويه المشار إليهما، غير أن الفارق الوحيد بين هذه الطرق الثلاث كان ينحصر - كما أسلفنا - في المادة المستخدمة في كل منها، فبينما كانت المواد المستخدمة في طريقة التكفيت هي خيوط المعادن الثمينة كالذهب والفضة والنحاس الأحمر، وبينما كانت هذه المادة المستخدمة في طريقة التمويه هي المينا السوداء (Niello)، فهي في هذه الطريقة من الأحجار الكريمة ذات الأنواع والألوان المختلفة (١٨٧).

٨ - طريقة التصفيح (Plating)

شاعت هذه الطريقة خلال العصر المملوكى بشكل خاص في كل من مصر والشام منذ القرن (٧هـ / ١٣م)، ووصلت قمتها إبان حكم السلطان الناصر محمد بن قلاوون في القرن (٨هـ / ١٤م) وظلت شائعة حتى القرن (٩هـ / ١٥م).

وكانت أكثر مجالات استخدامها فى تغطية الأبواب والشبابيك الخشبية بصفائح رقيقة من النحاس، زينها الفنانون حينذاك بواسطة الحفر النافذ أو الحز غير النافذ بمختلف العناصر الزخرفية التقليدية التى عرفتها الفنون العربية الإسلامية عامة ولاسيما الزخارف النباتية والهندسية البسيطة التى غالبا ما استخدمت كأرضيات للنصوص الإنشائية أو بعض الآيات القرآنية أو العبارات الدعائية التى نقشت عليها، إضافة إلى الزخارف الهندسية المركبة من الأطباق النجمية وأجزائها، ونظرا إلى كثرة ما أنشأه المماليك من عمائر أثرية مختلفة لازالت باقية بالقاهرة القديمة حتى اليوم ممثلة فى العديد من المساجد والمدارس والخانقاوات والقباب وغيرها، فقد وصلتنا أمثلة رائعة من الأبواب والشبابيك المصفحة، ومنها باب المدرسة الفخرية التى أنشأها الأمير عبد الغنى الفخرى سنة (٨١٠هـ/ ١٤١٨م)، وباب المدرسة الباسطية التى شيدها القاضى عبدالباسط سنة (٨٢٣هـ/ ١٤٢٠م) وباب مدرسة السلطان حسن التى بناها سنة (٧٦٤هـ/ ١٣٦٢م) والذى تم نقله إلى جامع السلطان المؤيد عند باب زويلة وغيرها (١٨٨).

٩- طريقة الحدادة والخراطة (Smithery & Turning)

مورست هذه الطريقة على وجه الخصوص فى صناعة الأسلحة والآلات الحربية بواسطة معدات بسيطة مثل المنافيخ الجلدية والسندالات والمطارق المعدنية وغيرها.

وعادة ما كان الصانع فى هذه الطريقة يحمى قطعة الحديد المراد تشكيلها فى النار حتى تتجمر، ثم يقوم بالتقاطها من هذه النار بواسطة ملقاط خاص على هيئة مقبض طويل حتى تكون يده بعيدة عن حرارة النار المشار إليها، وفى سرعة تامة يقوم هذا الصانع بدقها وهى متجمرة فى حالة الليونة على السندال ليشكل منها التحفة الفنية المطلوبة، ثم يضعها بعد هذا التشكيل فى ماء بارد ليعيد الحديد بهذا التبريد إلى حالته الأصلية الصلبة، يلى ذلك نقش العناصر الزخرفية المقررة عليها ثم صقلها وتلميعها.

الباب الرابع
فنون الخشب والعظم والعاج

الباب الرابع

فنون الخشب والعظم والعاج

ينحصر الحديث فى هذا الباب عن فنون الحفر على الخشب والعظم والعاج فى مصر الإسلامية - كما حدث فى الأبواب السابقة - على ثلاثة فصول يختص أولها بمقدمة فى فنون الخشب والعظم والعاج تتناول الظواهر التاريخية والأثرية التى ترتبط بهذه الصناعة، والتنوع الكبير فى أغراض استخدامها وتخصصاتها فى مصر منذ العصور القديمة وأسماء بعض مشاهير الصناع فيها، ويختص ثانيها بالحديث عن فنون الحفر على الخشب والعظم والعاج خلال عصور مصر الإسلامية طبقاً للتقسيم المستخدم فى الأبواب السابقة كما يلى:

١ - فنون الحفر على الخشب والعظم والعاج المصرى الإسلامى فى العصرين الأموى والعباسى فيما بين القرنين (١ - ٣هـ / ٧ - ٩م).

٢ - فنون الحفر على الخشب والعظم والعاج المصرى الإسلامى فى العصرين الفاطمى والأيوبي فيما بين القرنين (٤ - ٧هـ / ١٠ - ١٣م).

٣ - فنون الحفر على الخشب والعظم والعاج المصرى الإسلامى فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما بين القرنين (٧ - ١٢هـ / ١٣ - ١٨م).

ويختص ثالثها بالحديث عن الطرق الفنية المختلفة التى استخدمها النجارون فى صناعة وزخرفة التحف الخشبية والعظمية والعاجية والتى أمكن لمؤرخى الفنون الإسلامية استخلاصها مما وصلنا من هذه التحف التى يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وغيره من المتاحف الأجنبية والمجموعات الخاصة بالكثير منها.

الفصل الأول

مقدمت في فنون الخشب
والعظم والعاج

الفصل الأول

مقدمة فى فنون الخشب والعظم والعاج

من المعروف أن التحف المصنوعة من الخشب لا تقدر على مقاومة العوامل الجوية المختلفة قدرة التحف الأثرية الأخرى من الحجر والخزف والمعادن ونحوها، ولكنها غالباً ما تكون عرضة للفطريات والتحلل من جهة، أو قد تمتد إليها النار فتقضى عليها بشكل كلى أو جزئى من جهة أخرى، ومن هنا كان ما وصل إلينا منها فى عصور مصر التاريخية المختلفة قليلاً بالمقارنة إلى ما وصلنا من التحف الأثرية الأخرى (١٨٩).

والواقع أن مصر كانت ولا تزال بلداً فقيراً فى الأخشاب ولا سيما الأنواع الجيدة منها، وقد أدى ذلك إلى أنها كانت تستورد هذه الأنواع الجيدة فى عصور الازدهار الفرعونية من البلاد المجاورة، فاستوردت الأرز (Cedar) والصنوبر (Pine) والبلوط (oak) والزان (Beach) والأبنوس (Ebony) من الساحل الفينيقي (سوريا ولبنان) ومن بلاد كوش وبونت (أفريقية)، ويقال أن منحتب الثالث أحد ملوك الأسرة الثامنة عشرة كان قد أرسل إلى ملك بابل بالعراق هدية من الأثاث المصنوع من الأبنوس الذى كانت مصر تستورده من السودان وبلاد الحبشة عبارة عن أربعة أسرة وست مقاعد وسائدة رأس (١٩٠).

وقد عثر فى إحدى مقابر الأسرة الرابعة على بعض قطع الأثاث الخشبي ومنها سرير مطعم بالعاج والأبنوس وملقم بالأحجار الكريمة ومصاغ بالمعادن الثمينة، علاوة على كتابة هيروغليفية مذهب على أرضية سوداء، واستخدم المصريون القدماء الأثاث الخشبي على اختلاف أنواعه مثل الأسرة والمناضد والخزائن والعلب والصناديق والمقاعد العادية وذات الظهر وذات المتكأين، إضافة إلى التوابيت والتمائيل وغيرها مما يثبت أنهم كانوا من أقدم الشعوب التى برعت فى أعمال التجارة واستخدمت فى فنونها العديد من الطرق الصناعية ولا سيما الحفر والنقش والتطعيم والتعشيق ونحو ذلك، وقد اشتملت ورش نجارتهم على الحفارين والمطعمين والمذهبين والدهانين وصناع أقنعة الموتى التى كانت تعمل من الخشب وتغطى بطبقة جصية يتم دهانها بالألوان الطبيعية التى تحاكي لون بشرة المتوفى (١٩١).

كذلك فقد برع النجارون فى مصر القديمة فى صنع العربات الحربية والأسرة الجنائزية

التي كانت المومياوات تسجى فيها لإلقاء النظرة الأخيرة من الأهل والأقارب والأحباب عليها قبل دفنها، وفي المتحف المصري بالقاهرة نماذج رائعة من التحف الخشبية النادرة التي عثر عليها في مقبرة توت عنخ آمون ولاسيما كرسي العرش الذي صفح ظهره بقرائق الذهب ورصع بالعقيق والقاشاني والزجاج الأحمر، والصندوق الخشبي المقرب الذي حليت جوانبه برسوم دقيقة ملونة تمثل توت عنخ آمون وهو راكب عربته لصيد الأسود من الصحراء، والسرير الذي زين صدره بزخارف تمثل الإله بس يتوسط تمثالين للإلهة تورت حامية الطفولة (١٩٢).

واستمرت هذه الصناعات الخشبية والعظمية والعاجية في العصرين اليوناني والروماني، وعملت منها الأبواب والتوابيت والمعاصر الخشبية، كما عملت منها الأقراص العاجية الصغيرة، وفي المتحف اليوناني الروماني بالأسكندرية مجموعة من التحف الخشبية والعاجية التي ترجع إلى هذين العصرين ومنها باب خشبي لمعبد عليه كتابات تشير إلى أن أحد أهالي المدينة كان قد عمله سنة (١٣٧ ق.م) باسم بطليموس السابع وشقيقته كليوباترا وزوجته، ومنها مجموعة من التوابيت الخشبية عليها زخارف تمثل رحلة الميت إلى العالم الآخر والعناية التي يلقاها خلال هذه الرحلة من الآلهة، ومنها أيضا عدة أجزاء من معصرة خشبية قديمة عثر عليها في بطن هربت بالفيوم وكانت تستخدم في عصر العنب لعمل النبيذ (١٩٣).

أما فيما يتعلق بفنون العظم والعاج اليونانية فقد كانت واحدة من أهم صناعات هذا العصر حتى صارت الأسكندرية هي إحدى الأسواق الرئيسية للعاج الأفريقي إلى أن تحولت هذه الأسواق في العصر الروماني إلى بلاد فارس، وأصبح العاج الهندي من أهم مظاهر الترف الصناعي، وأدى ذلك إلى شيوع العظم كبديل للعاج أرخص منه بكثير، وقد عثر في خرائب الأسكندرية على كميات كبيرة من التحف العظمية التي لعبت دورا رئيسيا في دراسة الفن السكندري حينذاك، وتشتمل هذه التحف على صناديق خشبية للعرائس تزينها حشوات من العظم أو العاج، إلى جانب نقوش تمثل أشكالا آدمية عادية ومناظر حوريات، كما تشتمل على قطع اسطوانية مجوفة تمثل دمي أو عرائس، إلى جانب مغازل وأوان صغيرة من أدوات الحياة اليومية وأهمها مشط عاجي شهير يرجع إلى القرن (٦م) يصور معجزة إقامة لعازر وشفاء لأعمى، وفي المتحف المشار إليه بعض التحف العاجية

والعظمية المؤيدة لذلك، ومنها مجموعة من الأقراص العاجية الصغيرة التي كانت تستخدم في اللعب زينت وجوها بزخارف بارزة لأشكال آدمية وأبنية معمارية وغير ذلك، ونقشت ظهورها ببعض الأرقام اليونانية واللاتينية، ومنها مجموعة أخرى من قطع العظم المشغول كانت تستخدم في تطعيم الأثاث الخشبي أو تزيين بعض الأواني والأسلحة، وقد عملت هذه القطع العظمية على هيئة آلهة أو شخصيات خرافية مما ورد ذكره في الأساطير اليونانية القديمة (١٩٤).

وفي العصر القبطي برع النجارون الأقباط في استخدام الأنواع المحلية من الأخشاب مثل السنط (Acacia Arabica) والجميز (Sicamore) واللبيخ (Peres) والنخيل (Data Palm) والصفصاف (Willow) والأثل (Tamarisk) بكميات كبيرة في فنون النجارة العادية، بينما استخدموا الأنواع المستوردة مثل البقس والأرز والأبنوس والزيتون والصنوبر في أعمال النجارة الدقيقة والهامة، واشتهرت بابلون (مصر القديمة) وأنتينوى (الشيخ عبادة) وبابوط وأخميم بفن نجارة الأخشاب التي صارت واحدة من أهم الفنون الرائجة والمنتشرة في العصر القبطي بسبب إحتياج الأقباط إلى عمل العديد من المنتجات الخشبية اللازمة للكنائس والأديرة وغيرها من العمائر السكنية مثل الأبواب والشبابيك والأعتاب والأفاريز والحشوات والمنابر والمذابح والمقاصير وأحجبة الهياكل الكنسية وغيرها مما زين معظمه بمناظر القديسين ونحوها من الموضوعات المستمدة من العهدين القديم والجديد، إلى جانب العناصر النباتية والهندسية والأشكال الحيوانية ورسوم الطير، ولا شك في أن هذه المنتجات الخشبية القبطية قد أعطت للمشتغلين بالفنون الكثير من المعلومات الدالة على مظاهر الحياة اليومية في العصر القبطي، علاوة على ما وضحت من خصائص فنون هذا العصر (١٩٥).

وقد اشتملت هذه التحف الخشبية القبطية على ما يتعلق بأدوات الزينة والأمشاط والعلب الصغيرة والدمى والمغازل والأختام والآلات الموسيقية، وفي المتحف القبطي بمصر القديمة كثير مما أنتجه النجارون الأقباط وأهمه مما يرجع تاريخه إلى ما بين القرنين (٤ - ٦هـ / ١٠ - ١٢م) باب كنيسة الست بربارة ومذبح كنيسة القديسين سرجيوس وواخس وعتبة باب علوية كانت تزين أحد مداخل الكنيسة المعلقة، ومنه مما يرجع إلى ما بين القرنين

(٤ - ٨هـ / ١٠ - ١٤م) من الأحجية والأبواب والحشوات المجمعمة والمطعمة التي تعكس بما لا يدع مجالا للشك أثر الفنون الإسلامية على الفنون القبطية التي عملت في هذه الفترة ممثلا في طرق الصناعة وأساليب النقش وعناصر الزخرفة على السواء (١٩٦).

أما في العصر الإسلامي فقد اتفقت معظم المصادر والمراجع على أن أغلب الدول الإسلامية كانت ولا تزال - كما كان الحال في العصور السابقة - فقيرة في إنتاج الأنواع الخشبية الجيدة، واعتمدت هذه الأقاليم - من ثم - في الحصول على ما كانت تحتاج إليه من هذه الأخشاب الجيدة على ما كانت تستورده من لبنان وغيره من البلدان الأجنبية المشار إليها، وقد بدأت فنون الحفر على الخشب في الأقطار الإسلامية المختلفة بداية غيرها من الفنون الأخرى، ونعني بذلك اعتمادها في العصور الإسلامية المبكرة على ما كان معروفا في البلدان التي فتحها العرب ولاسيما فيما يختص بطرق الصناعة وأساليب الزخرفة، وعناصرها الفنية، فأخذت في هذا كله بما وجدته في الفنون الساسانية في إيران والعراق، وما وجدته في الفنون البيزنطية والقبطية في الشام ومصر، ولكنها ما لبثت أن شقت لنفسها - كما حدث في الفنون الإسلامية الأخرى - طريقا خاصا تميزت به عن سائر الفنون التي سبقتها في العالم القديم، وأصبحت المنتجات الخشبية الإسلامية في العمائر الشابتة مثل الأسقف والأبواب والشبابيك والمشربيات ونحوها، وفي الآثار المنقولة مثل المنابر والمحاريب والكراسي والصناديق والتوابيت والمفاصير وغيرها على درجة عالية من الازدهار والتقدم حتى فاقت مثيلاتها في فنون الأمم الأخرى، لأن فنون العصور السابقة على الإسلام كانت تقوم في الغالب على التلوين (Painting) والحفر العميق (Deep Cut) والتطعيم بالعاج والأبنوس (Inlaying) بينما قامت في الفنون الإسلامية على هذه الطرق الثلاث من ناحية وعلى كثير من الطرق التي لم تكن معروفة من قبل من ناحية أخرى (١٩٧).

واستخدم الصناع المسلمون في عمل هذه المنتجات الخشبية وزخرفتها - مما سيأتى الحديث عنه بالتفصيل في الفصل الثالث من هذا الباب - طرقا مختلفة مثل الخراط والتعشيق والتجميع والتطعيم والترصيع والحفر والتلوين وغير ذلك من الطرق التي كان لها أكبر الأثر في تنوع تخصصات هؤلاء الصناع فكان منهم المطعم والمرصع وصانع

الزرنشان والخراط والصدفجي والأويمجي والتقاش والحفار والدهان ونحو ذلك، وقد وصلتنا بعض أسماء هؤلاء الفنانين ممثلة في توقيعاتهم على كثير مما أنتجوه من قطع فنية خشبية، ومن هؤلاء مثلاً عبد الواحد بن سليمان النجار الذي ترك لنا توقيعه على صندوق مصحف لا يزال محفوظاً في متحف برلين، وحسن بن سليمان الأصبهاني الذي نقش اسمه على صندوق مصحف آخر في متحف المتروبوليتان بنيويورك، وعبيد النجار المعروف بابن معالي الذي صنع كلاً من تابوتي المشهد الحسيني وقبة الإمام الشافعي، وأحمد بن عيسى ابن أحمد الدمياطي الذي أبدع منبر جامع الغمري الذي تم نقله إلى خانقاة الأشرف برسبای والمنبر المكي ومنبر مدرسة أبي بكر مزهر، وعلى بن طنين الذي عمل منبر مسجد أبي علاء وغيرهم (١٩٨).

الفصل الثاني

فنون الخشب والعظم والعاج
المصرية الإسلامية عبر العصور

فنون الخشب والعظم والعاج المصرية الإسلامية عبر العصور

أشرنا في مقدمة هذا الباب إلى أن الحديث عن فنون الخشب والعظم والعاج المصرية الإسلامية ينحصر في ثلاث نقاط رئيسية تختص أولاها بفنون الخشب والعظم والعاج في العصرين الأموي والعباسي فيما بين القرنين (١ - ٣هـ / ٧ - ٩م)، وتختص ثانيتهما بفنون الخشب والعظم والعاج في العصرين الفاطمي والأيوبي فيما بين القرنين (٤ - ٧هـ / ١٠ - ١٣م)، وتختص ثالثتهما بفنون الخشب والعظم والعاج في العصرين المملوكي والعثماني فيما بين القرنين (٧ - ١٢هـ / ١٣ - ١٨م)، وفيما يلي عرض موجز لفنون الخشب والعظم والعاج في كل عصر من هذه العصور:

١ - فنون الخشب والعظم والعاج في العصرين الأموي والعباسي: (١ - ٣هـ / ٧ - ٩م)

ظلت الأساليب الساسانية والهيلينستية التي كانت سائدة في كل من إيران والعراق والشام ومصر متبعة في فنون الحفر على الخشب منذ بداية العصر الإسلامي إلى أن طور الصناع المسلمون بعد ذلك عن هذين الأسلوبين طرازا جديدا أخذ ينمو تدريجيا حتى وصل فيما بين القرنين (٥ - ٩هـ / ١١ - ١٥م) إلى مرتبة الاكتمال التي يمكن أن نرى حلقات تطورها المبكرة في أمثلة عديدة ذات تأثيرات هيلينستية عثر عليها في مصر ولاسيما في أطلال القسطنطينية وعين الصيرة (١٩٩).

كذلك فقد عثر على تأثيرات هيلينستية واضحة في الكوابيل الخشبية التي لازالت باقية حتى اليوم في سقف البلاطة الوسطى بالمسجد الأقصى بالقدس، حيث نجد في هذه الكوابيل زخارف نباتية من ورقة الأكنش وتفرعات العنب والسلال وغيرها في وحدات هندسية مزدحمة بين معينات ومثلثات ودوائر تشبه ما وجد منها في فسيفساء قبة الصخرة التي أنشأها عبد الملك بن مروان سنة (٧٢هـ / ٦٩١م)، وفسيفساء الجامع الأموي في دمشق الذي شيده سليمان بن عبد الملك سنة (٩٧هـ / ٧١٥م)، فضلا عما وجد في هذه الكوابيل أيضا من أشكال الطيور والأسماك والعناصر الهندسية البسيطة كالذوائر المتداخلة والعقود المتشابكة والزخارف المستننة (شكل ٦٤) ونحوها (٢٠٠)، وقد ظهر هذا الأسلوب

الفنى الجديد الذى ولد خلال العصر الأموى فى عدة قطع من الخشب الإسلامى المحفور
عشر عليها فى تكريت بشمال العراق كانت عبارة عن أجزاء من أبواب أو منابر تتألف
زخارفها من أوراق العنب وعناقيده وكيزان الصنوبر التى شاع استخدامها فى العصر
الأموى ولاسيما فى نقوش قصرى المشتى والطوبة وغيرها.

شكل ٦٤ / ١



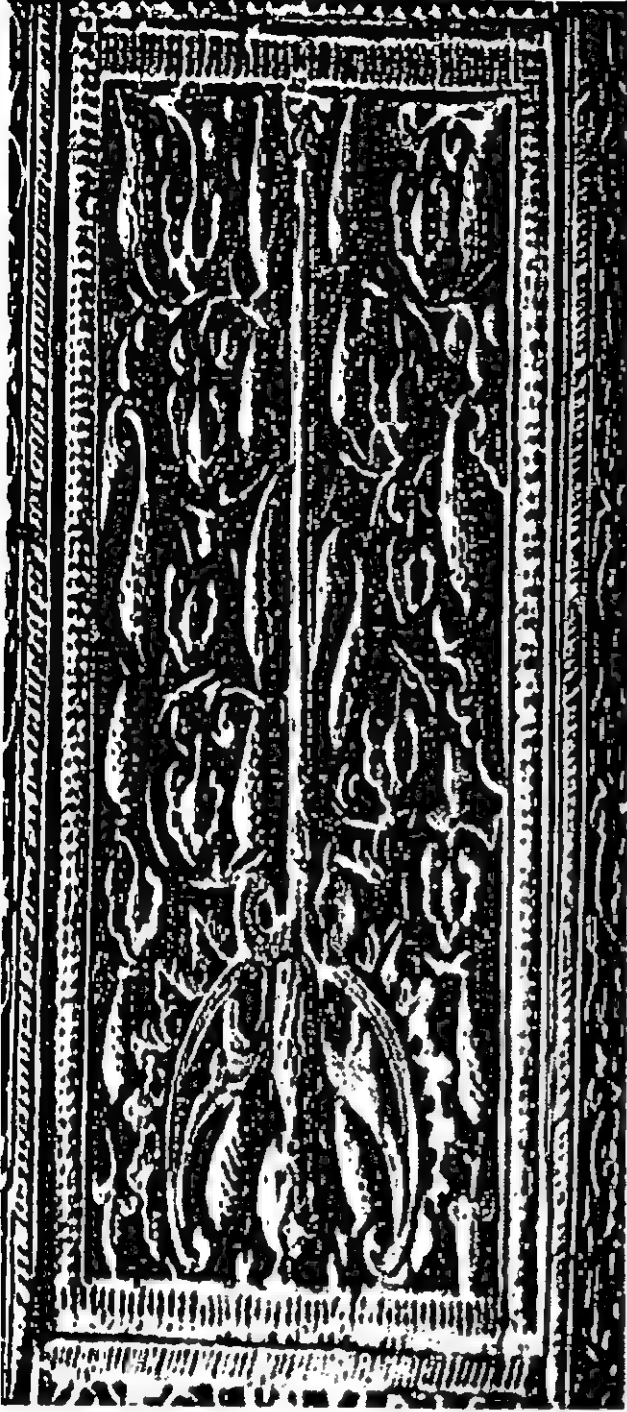
شكل ٦٤ / ٢



شكل ٦٤ - ألواح خشبية ذات زخارف محفورة فى المسجد الأقصى بالقدس توضح بعض التأثيرات
الهيلينستية فى الفنون الإسلامية المبكرة فيما بين القرنين (١-٣ هـ / ٧-٩ م)

أما أحسن أمثلة الخشب المحفور في بداية العصر العباسي فهو منبر جامع القيروان (شكل ٦٥) الذي استجلبه أحد الأمراء الأغالبة من بغداد في أوائل القرن (٣٠٠ هـ / ٩٠٠ م)، وهو مصنوع من خشب الساج الهندي ويتكون من صفوف متماثلة من الحشوات الهندسية المقسمة إلى مناطق مستطيلة تزينها زخارف هندسية متشابكة ونباتات مجردة وتفرعات من ورق العنب توضح استمرار الاتجاه إلى البعد عن تمثيل الكائنات الحية الذي حددته آثار العصر الأموي المشار إليها في واجهتي قصرى الطوية والمشتى وغيرها، كما توضح استمرار الاقتباس من الفنون الساسانية والبيزنطية، ولذلك نجد في بعض حشوات هذا المنبر شجرة نخيل تنتهى بزوج من القرون تعلوهما كيزان صنوبر وشكل كروى على جانبيه مراوح نخيلية تذكرنا - مما عرف في الفنون الساسانية - بشجرة الحياة (Homa) وبقرن الرخاء (Corna Copia) التي عملت في الطراز العباسي على هيئة أجنحة محورة، كما تذكرنا - مما عرف في الفنون البيزنطية - بكيزان الصنوبر ذات الحفر الدقيق والعميق (٢٠١).

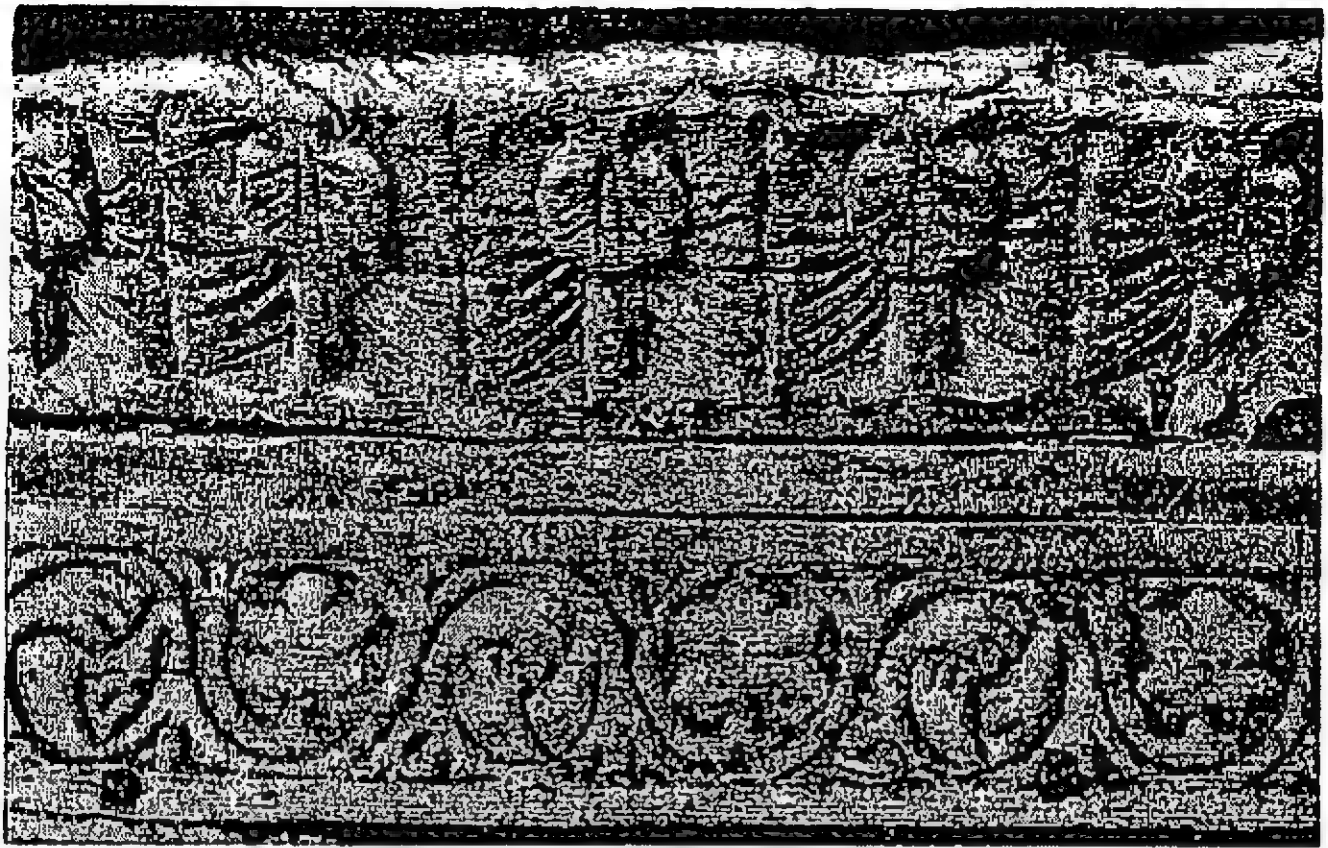
ويتمثل هذا الأسلوب العباسي المحور في عدة حشوات خشبية تزين بعض مناطقها زخارف نباتية من تفرعات العنب وأوراقه المحورة عن الطبيعة تحويرا تاما، كما تزينها بدلا من عناقيد العنب كيزان صنوبر بعضها قريب من الطبيعة إلى حد ما وبعضها الآخر ينتهى بأنصاف مراوح نخيلية تغطيها أوراق نباتية بدلا من زخارف قشر السمك، وتزين مناطق أخرى من تلك الحشوات موضوعات مجردة تتكون من عدة تعبيرات زخرفية مركبة تمثل في غالب الظن الأصول الفنية لبعض العناصر الزخرفية التي وجدت في الطرازين الثانى والثالث من جص سامرا (٢٠٢)، وعلى ذلك فإن منبر جامع القيروان الذي يرجع تاريخه إلى عهد هارون الرشيد (١٧٠ - ١٩٤ هـ / ٧٨٦ - ٨٠٩ م) يعتبر واحدا من روائع أمثلة الحفر على الخشب خلال العصر العباسي في بغداد، وتدل زخارفه - كما في زخارف جص سامرا - على مهارة بالغة في عمل التفاصيل الزخرفية وتنوع مستويات حفرها بشكل يدعو إلى الإعجاب.



شكل ٦٥ - حشوات خشبية مزخرفة من منبر جامع القيروان تمثل فن الحفر على الخشب
في بداية العصر الإسلامي فيما بين القرنين (٢-٣ هـ / ٨-٩ م)

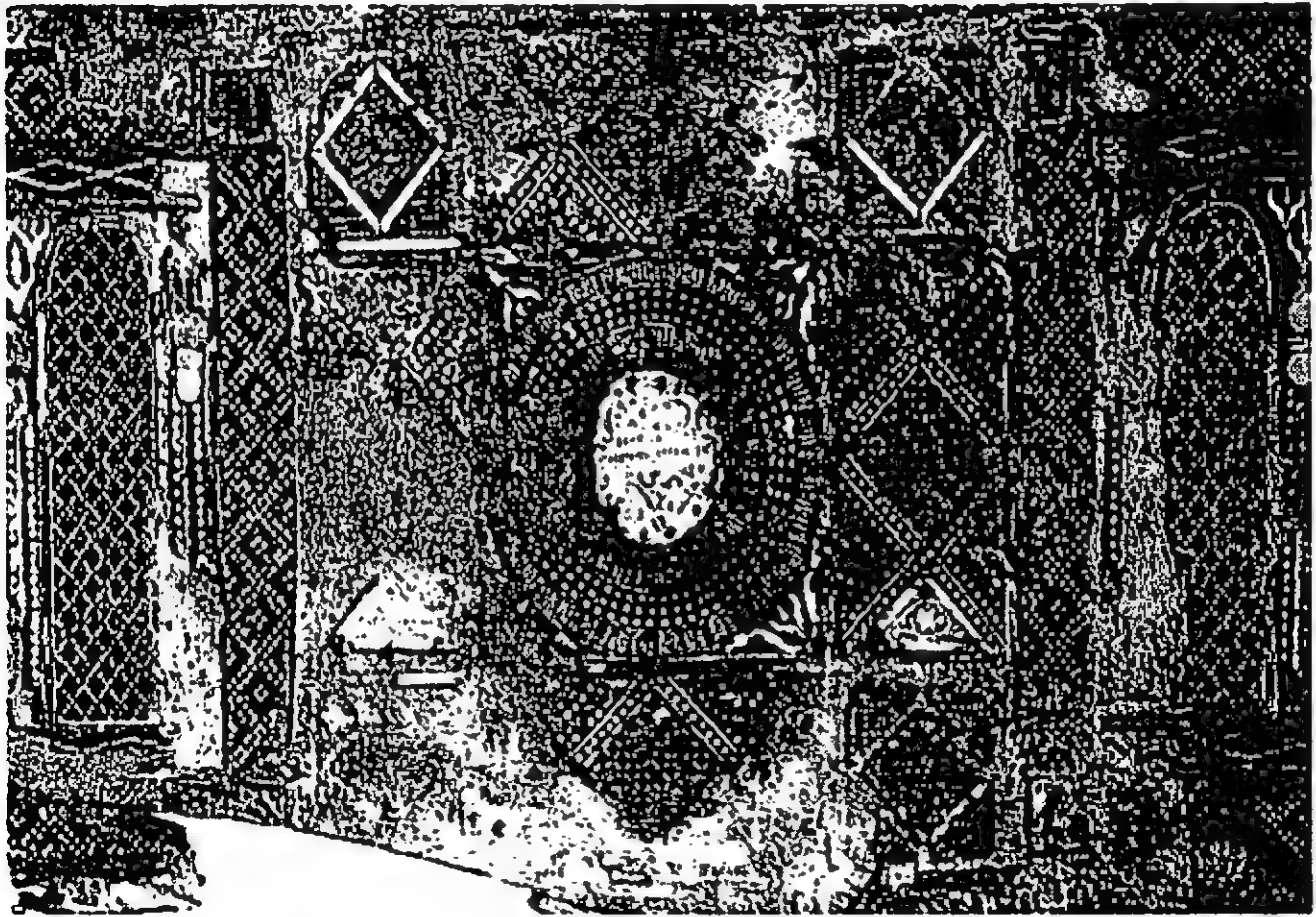
وفي متحف المتروبوليتان بنيويورك عدة قطع خشبية هامة ترجع إلى العصر العباسي أيضا وجد بعضها في مصر، وتمثله - مما زين بطريقة الحفر الغائر تلك القطع الخشبية التي كانت تعلو تيجان الأعمدة في جامع عمرو بن العاص بالقسطنطين والتي ترجع إلى عمارة عبدالله بن طاهر والي الخليفة العباسي المأمون التي أجراها في هذا الجامع سنة (٢١٢ هـ / ٨٢٧ م) وتنحصر زخارفها في أوراق الأكتشس وأوراق العنب وأغصانه والبيضة والسهم،

وهي العناصر التي كانت شائعة في الفن اليوناني القديم، ثم انتقلت إلى الفنون الرومانية والبيزنطية والقبطية ومنها إلى الفنون الإسلامية (شكل ٦٦)، كما تمثله بعض القطع الخشبية المحفورة التي عثر عليها في أطلال القسطنطينية وعين الصيرة وكانت عبارة عن ألواح توضع في جوانب لحود الموتى لحمايتها من الأتربة، وتزينها رسوم دوائر ذات مركز واحد وأشكال عقود متشابكة ومستطيلات مفرغة وأوراق ثلاثية الفصوص، علاوة على موضوعات زخرفية مجنحة ذات طراز ساساني، وفروع نباتية مثنية تضم أشكال طيور وحيوانات، ومن هذه الألواح - مما في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - لوح عليه زخارف محفورة قوام عناصرها زهرية تخرج منها فروع نباتية تنشق منها أوراق عنب تذكرنا بزخارف قبة الصخرة التي شيدها الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان - كما أسلفنا - سنة (٧٢هـ/ ٦٩١م) في بيت المقدس (٢٠٣).



شكل ٦٦ - وسائل خشبية مزخرفة كانت في جامع عمرو بن العاص بالقسطنطينية ترجع إلى عمارة عبدالله بن طاهر التي أجراها بالمسجد خلال القرن (٣هـ / ٩م)

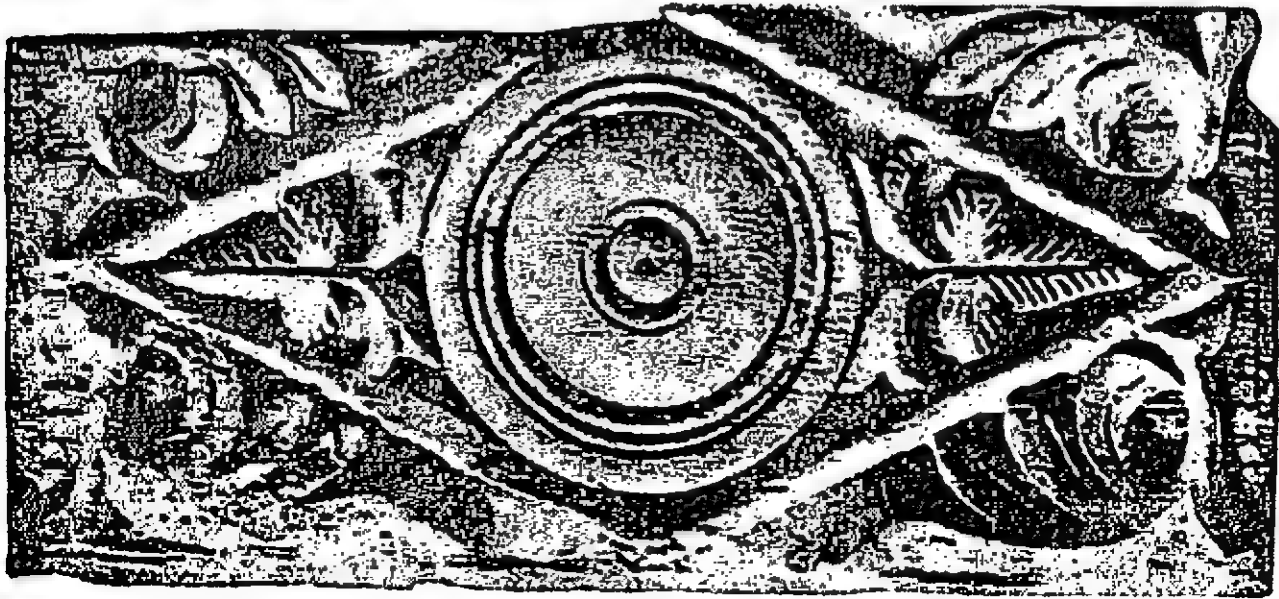
ومن هذه القطع الخشبية المصرية فى المتحف المشار إليه أيضا - مما زين بطريقة التلوين - لوح يزدان بزخارف مدهونة تنحصر فى شريط به رسوم أسماك متقابلة أحيانا ومتدايرة أحيانا أخرى، ومن المعروف أن رسوم الأسماك كانت واحدة من أهم خصائص الزخارف القبطية وترمز فى هذا الفن إلى العشاء الربانى الأخير، ومنها - مما زين بطريقة التطعيم - قطعة مطعمة بالعظم والعاج قوام زخارفها أشكال هندسية على هيئة عقود ترتكز على أعمدة تنضح فيها مهارة الفنان المسلم فى زخرفة الأخشاب خلال تلك الفترة المبكرة من تاريخ الفنون العربية الإسلامية (شكل ٦٧)، ومنها - مما عثر عليه فى أطلال القسطنطينية أيضا - لوح يجمع بين الزخرفة والكتابة الكوفية نرى فيه المراوح النخيلية والعقود المفصصة والأشكال المجنحة ذات الروح الساسانية، كما نرى فيه البسملة وآية الكرسي (شكل ٦٨)، وينسب بعض الباحثين هذه القطعة - على أساس تأثيراتها الساسانية - إلى العراق، بينما ينسبها البعض الآخر إلى مصر - على أساس المكان الذى عثر عليها فيه من ناحية وإمكانية تأثرها بالغزو الفارسي خلال عصر الساسانيين من ناحية أخرى (٢٠٤).



شكل ٦٧ - قطعة خشبية مطعمة بالعظم والعاج فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
تنسب إلى بداية العصر الإسلامى فى مصر خلال القرن (٣ هـ / ٩ م)



شكل ٦٨ / ١



شكل ٦٨ / ٢

شكل ٦٨ - قطعتان خشبيتان ذواتي زخارف محفورة في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
تنسبان إلى بداية العصر الإسلامى فى مصر خلال القرنين (١-٢هـ / ٧-٨م)

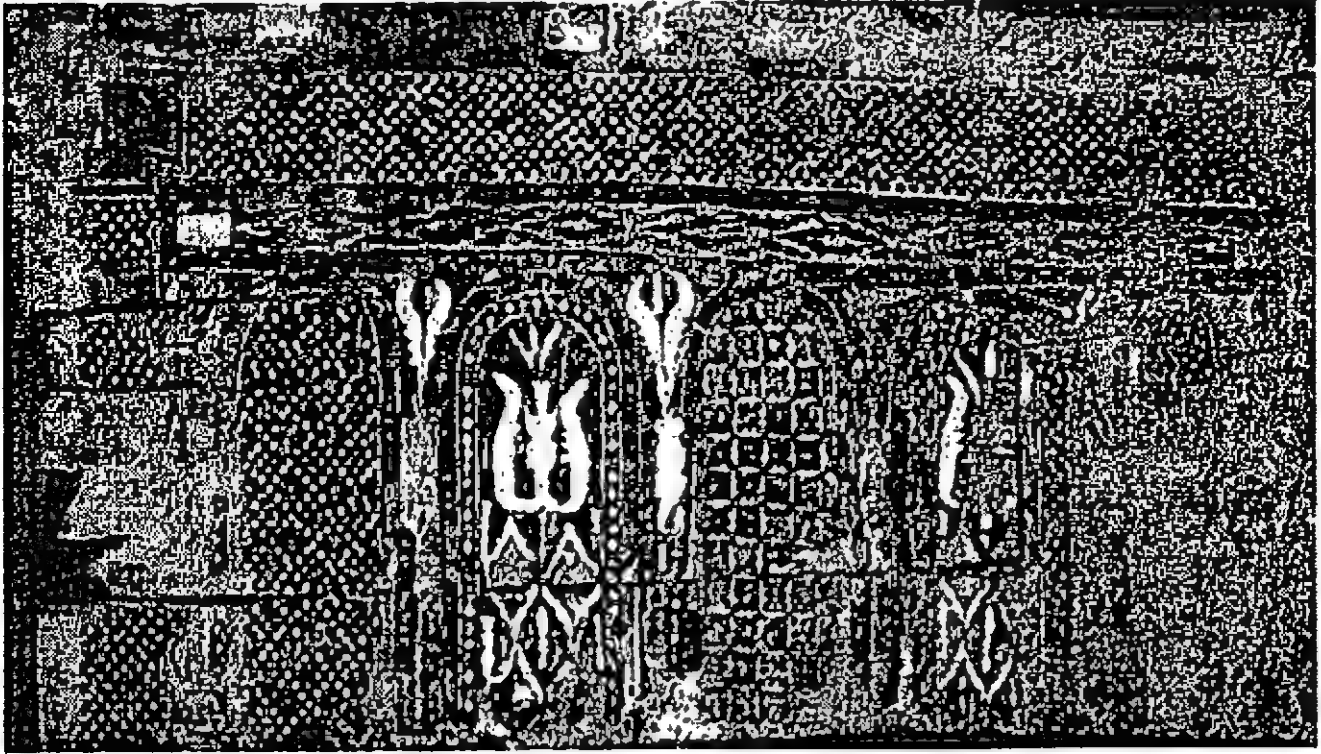
ويبدو فى هذه وتلك وضوح البعد عن الطبيعة فى معالجة تفريعات العنب، فنرى فى واجهة قصر المشتى ومنبر جامع القيروان المراوح النخيلية المقتبسة من الفن الساسانى وقد حلت محل أوراق بالعنب المقتبسة من الفن البيزنطى، كما نرى خروج كيزان الصنوبر من فروع العنب بدلا من عناقيده، ومن المعروف أن كيزان الصنوبر كانت واحدة من أهم عناصر الزخرفة التى شاعت فى العصر الأموى، ولقد لعب هذا العنصر فى المراحل المبكرة لتاريخ الزخرفة الإسلامية خلال العصرين الأموى والعباسى دورا هاما لا خلاف عليه، ونجد أمثله الواضحة فى فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس، وفى زخارف قصرى الطوبة والمشتى بالأردن، وفى منبر جامع القيروان بتونس وفى جص سامرا بالعراق.

ويتفق مؤرخو الفن الإسلامية على أن المسلمين كانوا قد ابتكروا في ختام القرن (٢٠٥هـ/ ٨م) في سامرا أسلوباً زخرفياً جديداً عرف بطريقة الحفر المائل أو المشطوف (Slant Cut)، ورجحوا أن يكون ظهوره أول الأمر على الخشب^(٢٠٥)، وفي متحف المتروبوليتان بنيويورك مصراعاً باب من هذا الأسلوب العباسي الجديد وزعت زخارفهما تبعاً للطريقة التقليدية على أقسام مستطيلة ومربعة داخل إطار خال من الزخارف، وقد جمعت العناصر الفنية في هذين المصراعين بين ما يشبه الفروع النباتية وأشكال الزهريات جمعاً تحويرياً بعيداً عن الطبيعة تماماً^(٢٠٦). (شكل ٦٩).



شكل ٦٩ - باب خشبي في متحف المتروبوليتان بنيويورك تزيته زخارف نباتية محورة عملت بطريقة الحفر المائل أو المشطوف ينسب إلى سامرا بالعراق خلال القرن (٣٠٣هـ / ٩م)

وقد جاء هذا الأسلوب العباسي المحور إلى مصر مع الطولونيين، ومن المعروف أن أحمد بن طولون كان قد نشأ في سامرا وتشبعت أعماقه بطرازها الفني الذي ما لبث أن نقله إلى زخارف جامعته الشهير الذي لازال قائما حتى اليوم بهذه الزخارف التي تتصل فيها الخطوط المنحنية والحلزونية بشكل يصعب معه التمييز بين العناصر الزخرفية والأرضية، والتي تظهر فيها أشكال طيور متقابلة أو شكل طائر يتدلى من منقاره فرع نباتي يذكرنا بالفأل الحسن في الفن الساساني، وقد حفرت بعض هذه الزخارف حفرا مائلا ونقش بعضها الآخر بالألوان الزاهية، وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة مجموعة غنية من الأخشاب الطولونية المحفورة تشتمل على أبواب وأسقف وأفاريز وقطع أثاث زين بعضها - كما أسلفنا - بالألوان الزاهية وزين بعضها الثاني بطريقة المعجون وقطع العظام التي عرفت بالترصيع وزين بعضها الثالث بطريقة الفسيفساء. (شكل ٧٠).



شكل ٧٠ - قطعة خشبية في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة مزينة بطريقة الفسيفساء تنسب إلى مصر في العصر الطولوني خلال القرن (٣٠٠هـ / ٩م)

ويغلب الظن أن فنون الحفر على الخشب في العصر العباسي لم تقتصر على زخرفة الألواح الخشبية بطريقتي الحفر المائل والتلوين فقط، بل كانت قد تعدت هذين الأسلوبين الزخرفيين إلى عمل التماثيل الخشبية المجسمة، يؤيد ذلك ما ذكره المقرئزي من أن خمارويه ابن أحمد بن طولون كان قد جعل في بيت الذهب بالقصر الطولوني في مدينة القطائع

صوراً (أى تماثيلاً) خشبية بارزة له ولمحيطياته ومغنياته، وجعل على رؤوس هذه الصور أكاليل من الذهب الخالص المرصع بأصناف الجواهر ووضع فى آذانها الأقراط الثقال ولونها بما يشبه الثياب^(٢٠٧)، ومن بين التحف الطولونية والإخشيدية مجموعة من الألواح الصغيرة كانت تحفر عليها كتابات كوفية تسجل ممتلكات أصحابها من الدور والمعاصر والطواحين والخوانيت ونحوها، وكانت هذه الألواح تثبت على هذه الأبنية إشهاراً للملكيتها، وقد عثر على ألواح كثيرة منها فى أطلال القسطنطينية، وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة لوح منها عليه كتابة كوفية من خمسة أسطر باسم هارون بن موسى البزاز^(٢٠٨).

ثم تطور هذا الأسلوب العباسى فى أوائل القرن (٤هـ / ١٠م) على أيدي الصناع المصريين تطوراً عظيماً وأصبح الحفر فيه أكثر عمقا والزخرفة أكثر تجسيميا وتفصيلاً^(٢٠٩)، ولم يكن غريباً أن يزدهر فن الحفر على الخشب فى مصر خلال العصر الفاطمى وما تلاه، فقد كان للمصريين فيه براعة ظاهرة منذ أقدم العصور، ويكفى أن نذكر فى هذا الصدد ما قاله غوستاف لوبون من أن العرب كانوا قد وصلوا فى إتقان مصنوعاتهم الخشبية وترصيعها بالصدف والعاج إلى درجة تقضى بالفخر حقاً من تلك الأبواب العجيبة والمنابر ذات التقاطيع والتراصيع والسقوف ذات النقوش المتشابكة والمشربيات المخرمة مما كانوا يصنعونه بأغلظ الآلات وأقلها عدداً^(٢١٠).

أما فيما يختص بفن العاج فقد عرف الإنسان هذا الفن منذ العصور القديمة وظل يستخدمه طوال العصور التالية حتى العصر الإسلامى، وانحصر هذا الاستخدام فى صناعة القليل من التحف العاجية أو العظمية، وفى تطعيم الكثير من التحف الخشبية بهاتين المادتين وغيرهما من المواد الأخرى كالزرنشان ونحوه، ومع ذلك فإن الأمثلة الباقية من التحف العاجية الإسلامية الخالصة أمثلة قليلة أو نادرة، وربما كان ذلك لصعوبة الحصول على العاج الذى اعتبر من المواد الثمينة مثل المعادن النفيسة والأحجار الكريمة، وحرص الصناع - من ثم - على عدم التفريط فى أى جزء منه مهما صغر حجمه، واستخدموا القطع الصغيرة المتخلفة من عمل التحف الكبيرة مثل الصناديق والعلب والتماثيل ونحوها فى أعمال التطعيم حتى وصل بهم الأمر إلى استخدام المسحوق الناتج عن تقطيع العاج أو حفره أو حزه فى عمل ما يعرف بالخبر الهندى^(٢١١).

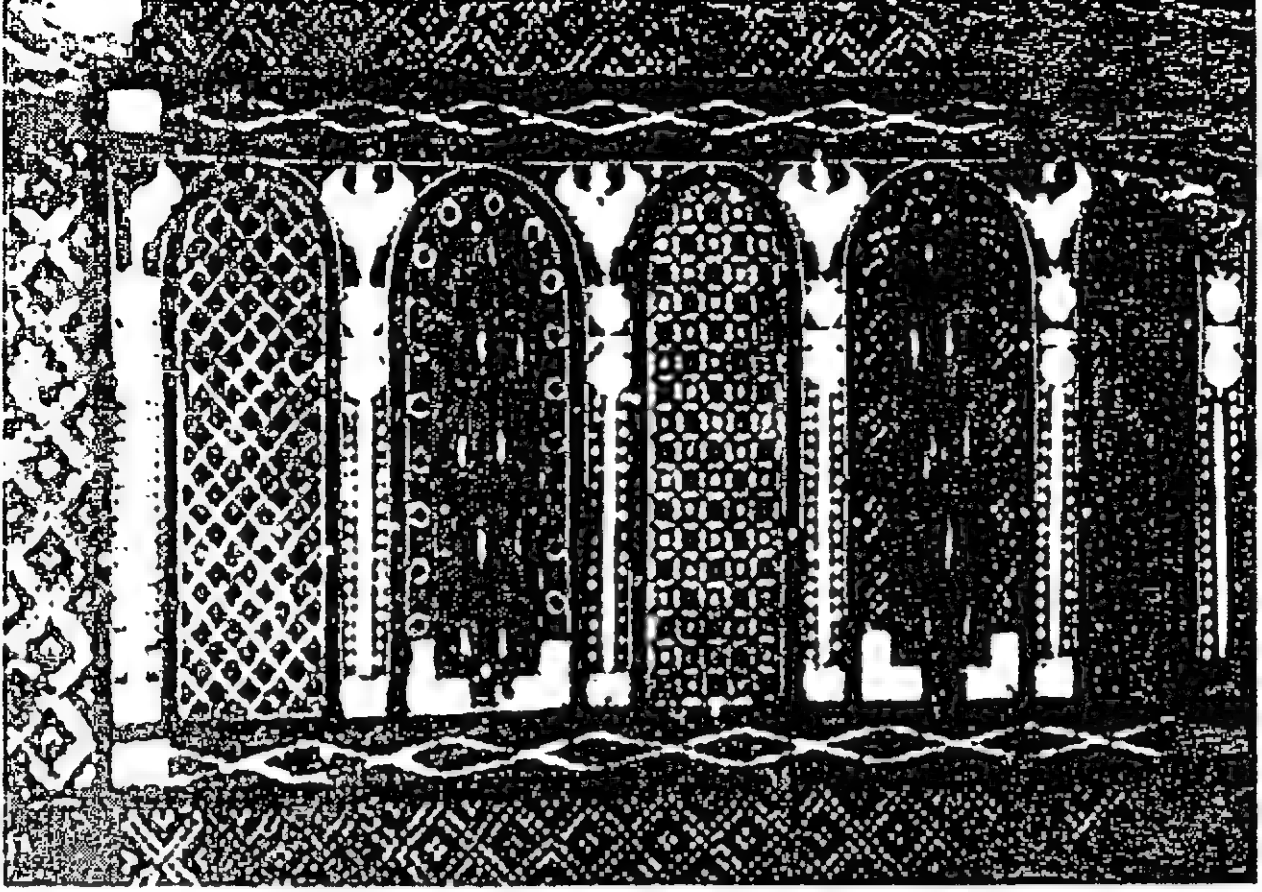
وقد عرف الفراعنة فى مصر صناعة العاج والعظم لتوفر جاموس البحر حينذاك فى النيل وتوفر الفيلة فى جنوب السودان، ووصلوا فيها إلى درجة بالغة الدقة والازدهار يشهد عليها ما شكلوه من تحفها الرائعة التى لازالت باقية فى المتحف المصرى بالقاهرة حتى اليوم ومنها الأساور والأمشاط والتماثيل الآدمية والحيوانية الصغيرة وأيادى السكاكين والمراوح وأرجل الأثاث والعصى وغير ذلك من مظاهر تزيين التحف الخشبية المختلفة التى ساعدت عليها قابلية العاج الكبيرة للنقش والحفر والتلوين، وهى الطرق الزخرفية التى شاعت فى العاج المصرى القديم (٢١٢).

وانتقلت هذه الصناعة من الفراعنة إلى الفينيقيين واليونانيين والرومانين والبيزنطيين الذين نجحوا فى اتخاذ الصفائح العاجية الرقيقة من أنياب الفيلة وزينوها بالحفرين الغائر والبارز، كما نجحوا فى أن يصنعوا من هذا العاج التحف الصغيرة المختلفة كالصناديق والعلب الأسطوانية وغيرها، ولعل من أحسن أمثلة التحف العاجية الرومانية والبيزنطية ما عرف باسم الدبتش (Dyptich) وهو - كما ذكره الأستاذ الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق - عبارة عن غلاف كتاب أو رسالة يدهن وجهه الداخلى بالشمع ثم يكتب عليه بآلة حادة ما يراد كتابته من الرسائل أو التهانى فى المناسبات المختلفة كالأعياد والمواسم، وفى العصر البيزنطى عندما صارت المسيحية هى الديانة الرسمية للدولة تغيرت وظيفة الدبتش وصار يستخدم لكتابة أسماء من ساهموا بخبزهم ونبذهم فى عمل القرايين لكنائسهم، وكانت هذه الأسماء عادة ما تقرأ بعد القداس حتى يعرفها أبناء الكنيسة، ثم تطور هذا الدبتش وسجلت عليه بعد ذلك تواريخ الميلاد وتواريخ الوفاة للشخصيات البارزة فى المجتمع البيزنطى ممن كانت لهم أياد بيضاء على الكنائس، وقد ظل هذا النوع من التحف العاجية البيزنطية حتى بداية العصر الإسلامى لكنه لم يستمر طويلا ولم يعثر منه إلا على مثال نادر لا يزال محفوظا فى المتحف الأهلئ للآثار بمدينة برغش (Burgos) الأسبانية ويحمل اسم الخليفة الأندلسى عبدالرحمن الناصر، وقد احتفظ هذا المثال الإسلامى النادر بشكله الخارجى التقليدى، بينما اختلف شكله الداخلى بسبب اختلاف وظيفته أو غرضه فعملت فيه تجوفيات دائرية ربما كانت تستخدم لحفظ بعض الأصباغ أو الدهون التى استخدمتها النساء للزينة أو لحفظ بعض أدوات لعبة النرد وغيرها (٢١٣).

وقد ورث المسلمون هذه الصناعة العاجية والعظمية وتعلموا أسرارها ممن سبقهم من الأمم ولاسيما الأقباط، ثم تفوقوا فيها وطوروها من حيث الشكل والزخرفة بما أحدثوه فيها من أشكال جديدة لم تكن معروفة من قبل، يدل على ذلك ما صنعوه من العلب الصغيرة لحفظ المجوهرات منذ العصر الأموي، وما عملوه من الصناديق ذات الأغشية المسنمة (Hip roofed) التي حلت محل الأغشية التقليدية المسطحة (٢١٤).

وقد عثر في مناطق أثرية مختلفة أهمها الفسطاط على عدة قطع من العظم المحفور يرجع تاريخها إلى أوائل العصر الإسلامي يتضح في أسلوب حفرها استمرار التقاليد القبطية التي رأيناها في الحفر على الخشب ولاسيما فيما يتعلق بالزخرفة بنبات العنب الذي يمثل عنصرا من أهم عناصر الفنون القبطية، ولذلك ظل مؤرخو الفنون الإسلامية حتى عهد قريب ينسبون ما عثر عليه من قطع العظم المحفور التي تزينها تفريعات العنب إلى عصر ما قبل الإسلام، وربما كانت هذه القطع من عمل بعض الصناع الأقباط الذين استمروا في خدمة الحكام المسلمين في بداية العصر الإسلامي لما تميزوا به من القدرات والمهارات الصناعية، وتنحصر زخارف هذه الحشوات العظمية والعاجية في رسوم عقود ترتكز على أعمدة ذات قواعد وتيجان رمانية الشكل تعلوها أشكال أوان تحت زخارف مجنحة، أما داخل هذه العقود فتوجد عناصر هندسية بسيطة من المعينات والمربعات والدوائر (٢١٥).

وفي متحف المتروبوليتان بنيويورك لوح عظمى مستدير من صناعة مصر عليه زخارف من نبات العنب وثمان لوحات مثلثة الشكل كانت في غالب الظن تطعما لحشوة من تابوت خشبي تزيينه زخارف مجمعة كالسفسيفساء، وقد أرجعت هذه القطعة إلى بداية العصر الإسلامي في النصف الثاني من القرن (٢٠٠ هـ / ٨٠٠ م) (شكل ٧١)، ثم سار أسلوب الحفر على العظم في العصر العباسي طبقا لأسلوب الحفر الذي وجدناه على الخشب الطولوني ولاسيما طريقة الحفر المائل أو المشطوف التي ابتكرها الصناع - كما أسلفنا - في سامرا خلال القرن (٢٠٣ هـ / ٨١٩ م)، وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة عدة قطع عظمية عثر عليها في أطلال الفسطاط تزينها زخارف بسيطة بالأسلوب المشار إليه (٢١٦).



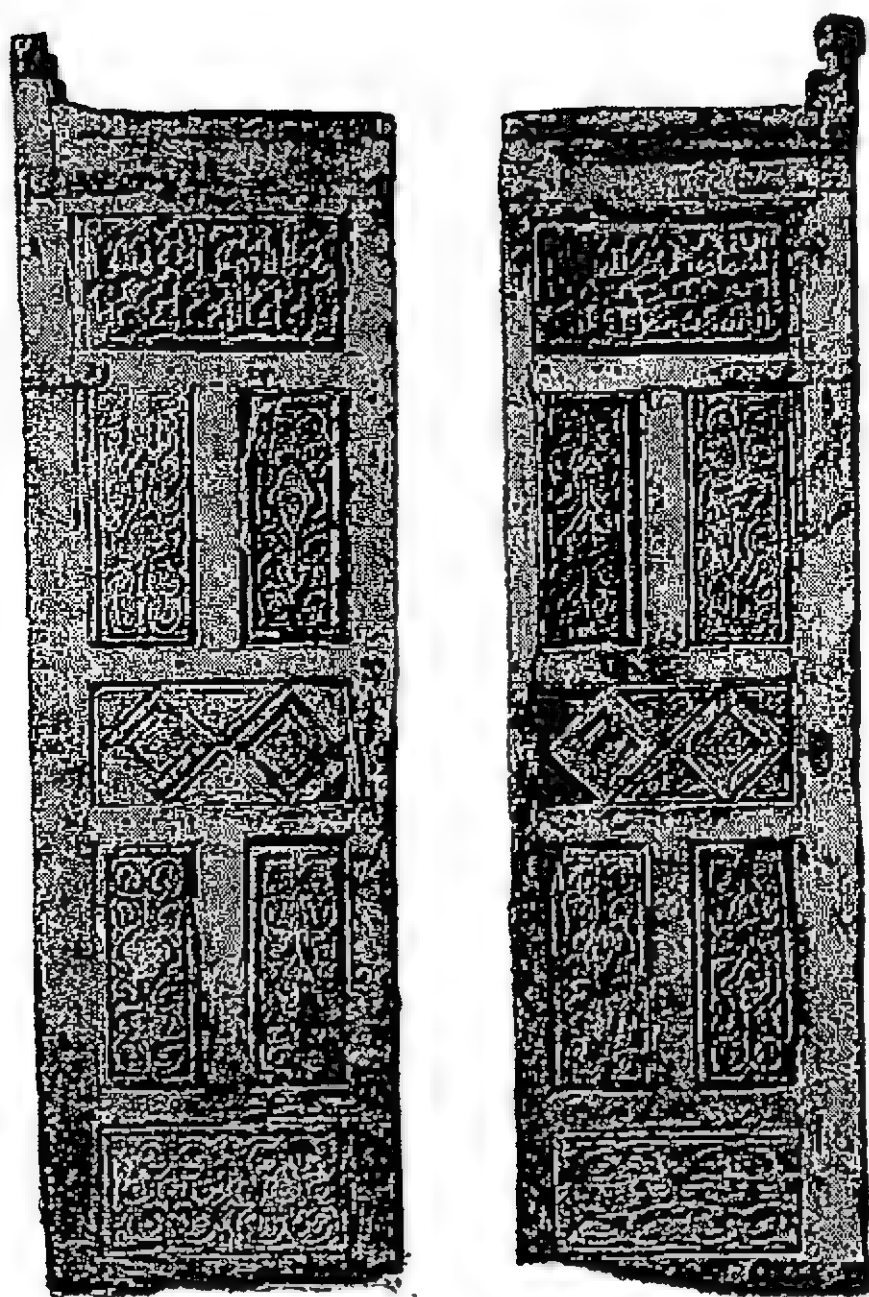
شكل ٧١ - حشوة خشبية في متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف مجمعة كالفسيفساء
تنسب إلى بداية العصر الإسلامي في مصر خلال القرن (٢٢٠هـ / ٨م)

٢- فنون الخشب والعظم والعاج في العصرين الفاطمي

والأيوبي، (ق ٤ - ٥٧هـ / ١٠ - ١٣م)

حفظت لنا الأيام عددا كبيرا من التحف الخشبية الفاطمية في حالة جيدة مما لا يزال بعضه محفوظا في المتاحف المحلية والأجنبية وبعضه في المساجد والكنائس والأديرة، ومعظمه من القطع المؤرخة بما عليه من كتابات تاريخية أو بما هو معروف من تواريخ الأبنية الأثرية التي وجد فيها، ومن هذا وذاك أمكن الوقوف على خصائص فنون الأخشاب الفاطمية طوال عصرهم المديد بدءا من مراحل التكوين والتشكيل وانتهاء بمراحل الكمال والإزدهار، وقد ظلت طريقة الحفر المائل أو المشطوف التي استخدمت في العصر الطولوني سائدة في الحفر على الخشب خلال العصر الفاطمي المبكر كما نرى في الأربطة الخشبية بجامعة الحاكم الذي يرجع تاريخه إلى سنة (٣٩٠ - ٤٠٣هـ / ٩٩٠ - ١٠١٣م) وفي باب الأزهر الذي أمر الحاكم بصنعه لهذا الجامع عندما عمره سنة (٤٠٠هـ / ١٠١٠م) والذي

تم نقله إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وهو مصنوع من خشب الشوح التركى وتزينه سبع حشوات مستطيلة نقشت عليها بطريقة الحفر المائل أو المشطوف تفريعات نباتية عباسية الطراز تكون أشكالا متقابلة ذات أوضاع منفصلة نالت فيها السيقان التى تربط بين هذه الزخارف النباتية أهمية أكبر مما كان لها من قبل، كما نالت كتاباتها الكوفية نوعا من التزهير الذى شاع استخدامه عند الفاطميين وعند القرامطة حتى عرف أحيانا بالخط القرمطى (٢١٧). (شكل ٧٢).



شكل ٧٢ - باب الخليفة الحاكم الذى أمر بصنعه للجامع الأزهر فى متحف الفن الإسلامى يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى سنة (٤٠٠هـ / ١٠١٠م)

ومع أن الفاطميين كانوا قد عملوا فى رسم زخارفهم طبقا للأصول الفنية التى اتبعت فى النقوش الجصية بالجامع الأزهر، إلا أن الموضوعات والأساليب الطولونية فى الحفر على الخشب كانت قد بدأت فى الاختفاء منذ عهد الحاكم ليحل محلها أسلوب فاطمى جديد زادت فيه العناية بدقة الحفر وتفاصيله حتى بلغت غاية الإتقان فى نقش الفروع والأوراق النباتية، فضلا عن التوفيق الهائل فى استخدام أشكال الحيوانات والطيور كعنصر زخرفى، وتمثل هذا الأسلوب الفاطمى الجديد فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أبداع تمثيل حشوة باب مستطيلة رائعة (شكل ٧٣) ذات حفر عميق تزينها تفريعات نباتية تحيط برأسى حصانين تخرج من فم كل منهما مراوح وأنصاف مراوح نخيلية تنضج فيها الدقة المتناهية فى حفر العناصر الزخرفية حفرا بارزا، وتنحصر أبرز الخصائص الفنية الفاطمية فى هذه القطعة وفى مثيلاتها المحفوظة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك فى شدة العناية بالتفاصيل الفنية ممثلة فى رسم المراوح النخيلية والأشرطة ذات الحبيبات الكروية ولحم الخيل (٢١٨).

ولعل من أبداع أمثلة الحفر على الخشب فى العصر الفاطمى المحراب الذى كان فى الجامع الأزهر (شكل ٧٤) والمعابر الخشبية بالجامع الأقرم وباب جامع الصالح طلائع ونماذج المحارب الخشبية المتنقلة التى كانت توضع فى مشاهد آل البيت النبوى رضوان الله عليهم، والمنبر الخشبي وكبرى السورة اللذين عثر عليهما فى مسجد بدير سانت كاترين، يضاف إلى ذلك كله من روائع الأخشاب الفاطمية سياج خشبي فى كنيسة أبى سيفين بمصر القديمة (شكل ٧٥) يتألف من حشوات فى بعضها رسوم رهبان فى أسلوب فنى بيزنطى، وفى بعضها الآخر فروع نباتية تقوم بينها أشكال حيوانية وعناصر هندسية مفرغة ومتشابكة تتخلها صلبان، وحجاب الهيكل فى كنيسة الست بربارة بذات المنطقة الذى تزين حشواته - فى ثروة وتنوع زخرفى هائل - تفريعات نباتية تتحد مع أشكال طيور وحيوانات ورسوم آدمية نجد فيها أمثلة جيدة لمناظر الصيد والبلاط وأشكالا متقابلة من الطيور والحيوانات المفردة أو المجمعة، وتكون هذه الزخارف ذات الرسوم الآدمية والحيوانية والتفريعات النباتية وحدات زخرفية كاملة تمثل أهم خصائص الزخرفة الفاطمية رغم ما

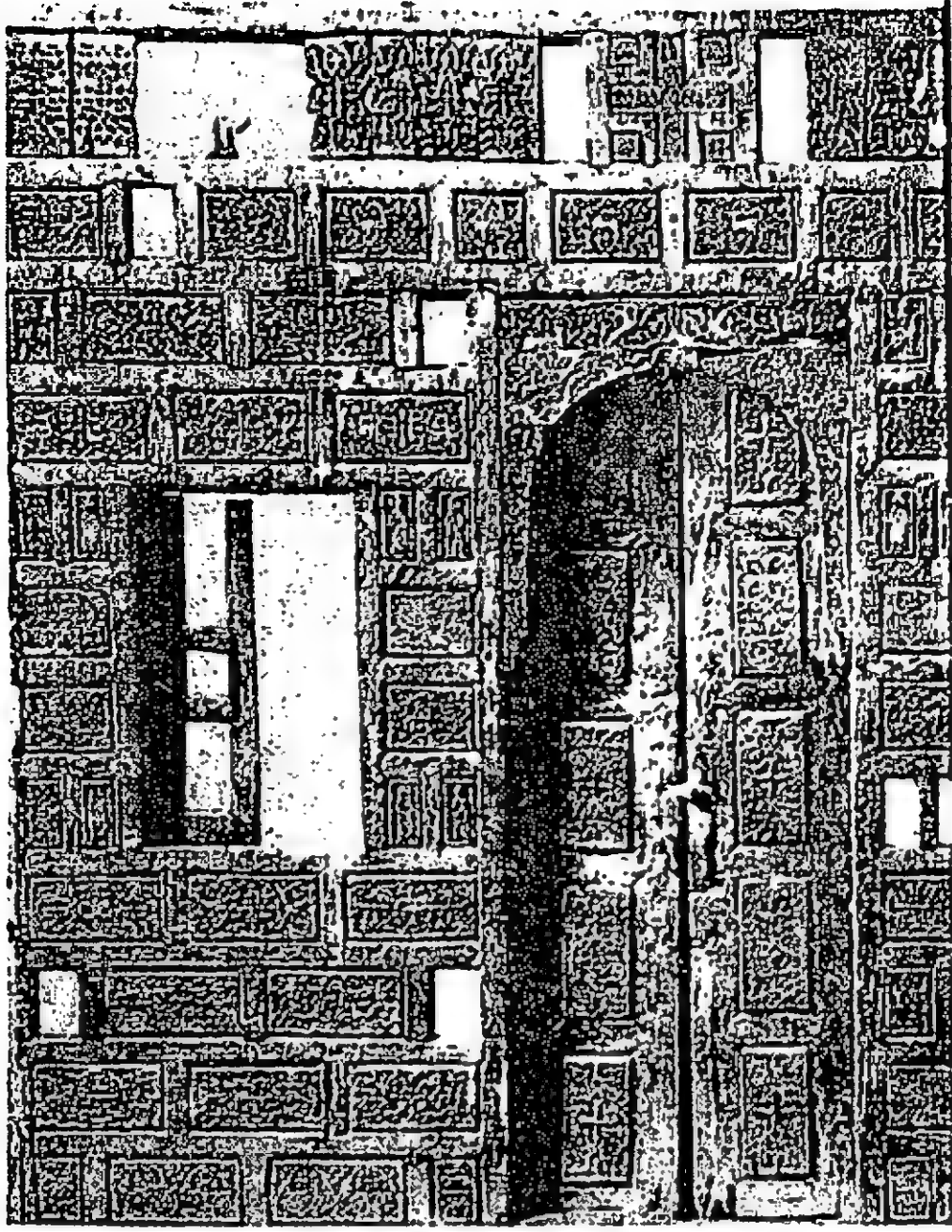
نجده فيها من تأثر بالتقاليد القبطية بعض الشيء، لأن الأقباط كانوا - كما أسلفنا - من الصنّاع المهرة في فنون الحفر على الخشب والعظم والعاج وغيره، ولأن الفاطميين كانوا هم أيضا من أكثر الحكومات الإسلامية في مصر تسامحا مع الأقباط حتى أنهم استوزوا غير واحد منهم في دواوينهم (٢١٩).



شكل ٧٣ - حشوة باب في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تزينها زخارف نباتية تحيط برأسى حصانين تنسب إلى العصر الفاطمي في القرن (١١هـ/١١م)



شكل ٧٤ - محراب خشبي في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أصله من الجامع الأزهر يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمي في القرن (١٢هـ / ١٢م)



شكل ٧٥ - حجاب خشبي في كنيسة أبي سيفين بمصر القديمة يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمي في القرن (١١هـ / ١١م)

وقد ظلت الرسوم الحيوانية والموضوعات الأدمية التي شاعت في الحفر على الخشب الفاطمي مستمرة خلال القرن (١١هـ / ١١م)، ومن أحسن الأمثلة الدالة على ذلك - بما لا يزال محفوظا في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - مجموعة الألواح الخشبية ذات النقوش الحافلة بالزخارف المحفورة التي عثر عليها في بيمارستان السلطان قلاوون (شكل ٧٦)، وكانت هذه المجموعة جزءا من زخارف القصر الفاطمي الغربي الصغير الذي بدأ بناءه الخليفة العزيز بالله (٣٦٥٠ - ٣٨٦م) واستمر بقاؤه حتى هدم صلاح الدين جزءا منه، ثم أقيمت عليه مجموعة السلطان قلاوون المعمارية التي اشتملت على المدرسة والقبّة

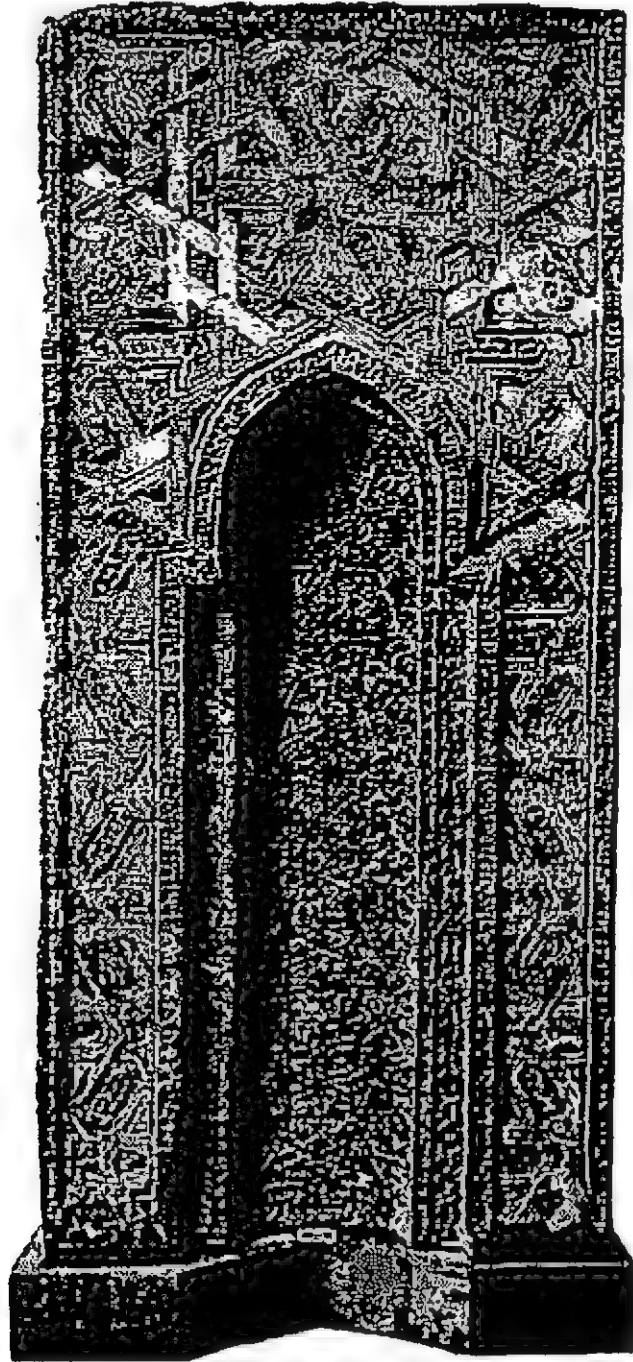
والبيمارستان، وقد أعيد حفر ظواهر بعض هذه الألواح الفاطمية في العصر المملوكي واستخدمت كأفاريز لتغطية جدران البيمارستان المشار إليه، وكانت الرسوم والصور المملوكية الملونة التي نقشت عليها عبارة عن موضوعات آدمية وحيوانية ونباتية تمثل مناظر صيد ومجالس طرب تضم موسيقيين وراقصين وتجار، إضافة إلى أشكال طيور وحيوانات داخل مناطق تفصلها زخارف متشابكة على أرضية من تفريعات نباتية مورقة ومزهرة ذات حفر أقرب إلى الطبيعة وأكثر إتقاناً من مثله في أوائل العصر الفاطمي رغم افتقاره للتفاصيل الفنية الدقيقة التي تميزت بها زخارف الأخشاب المبكرة لهذا العصر، ومع ذلك فإن المناظر الآدمية والحيوانية التي وجدت على هذه الألواح تعطينا فكرة طيبة عن حياة المصريين وعاداتهم في العصر الفاطمي (٢٢٠).



شكل ٧٦ - ألواح خشبية فاطمية في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أصلها من القصر الغربي الصغير عثر عليها في بيمارستان قلاوون يرجع تاريخها إلى القرن (٥٥٠هـ / ١١١م)

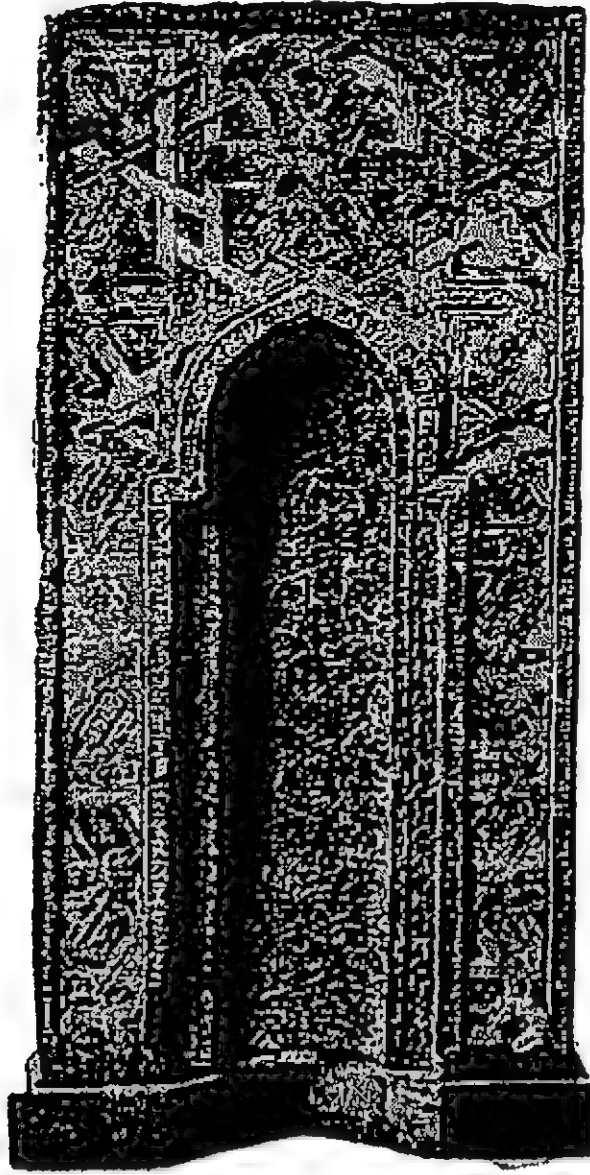
واستمرت الأساليب الفاطمية المشار إليها في الحفر على الخشب خلال القرن (٦٠٠هـ / ١٢م) مع اتجاه أكبر إلى الإتقان وكثرة التفاصيل، وخير الأمثلة الدالة على ذلك في متحف

الفن الإسلامى بالقاهرة محراب مسجد السيدة نفيسة الذى يعد واحدا من أبداع أمثلة الحفر على الخشب الفاطمى التى ترجع إلى القرن (٦هـ / ١٢م) (شكل ٧٧)، وتزين حنيته زخارف نباتية وهندسية غاية فى الدقة الصناعية والإبداع الفنى وتتألف من تفريعات العنب المتداخلة مع أشرطة هندسية تكون أشكالا متعددة الأضلاع، أما إطار المحراب فينقسم بواسطة أشرطة من الزخارف الهندسية البسيطة إلى عدة أقسام بداخلها حشوات محفورة تزينها عناصر التوريق وتفريعات العنب، علاوة على كتابات كوفية كانت بمثابة بداية التجويف والليونة التى مهدت لظهور خط النسخ الذى حل محل الخط الكوفى فى العصر المملوكى (٢٢١).



شكل ٧٧ - محراب خشبى من مشهد السيدة نفيسة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى فى القرن (٦هـ / ١٢م)

ثم شاع بعد ذلك أسلوب الحفر على مساحات أكبر من ذي قبل، وبلغ هذا الأسلوب قمة نضجه في العصر المملوكي، ولم تعد الزخارف فيه مجرد أشكال متكررة مستمرة، بل انحصرت داخل وحدات هندسية صغيرة ذات أشكال سداسية أو نجمية تشتمل كل منها على موضوع زخرفي قائم بذاته، ونرى ذلك بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة في محراب مشهد السيدة رقية الذي يرجع تاريخه إلى ما بين سنتي (٥٤٩ - ٥٥٥ هـ / ١١٥٤ - ١١٦٠ م) (شكل ٧٨) وقد حفرت زخارفه الرائعة حفرا غاية في الدقة والجمال، أما ظهره وجانباه ففيهما ثروة هائلة من الزخارف النباتية وتفرعات العنب المنبثقة من الزهريات، وتكون كل ست حشوات من هذا المحراب طبقا نجميا جعله من أقدم التحف الخشبية المؤرخة التي ظهر عليها هذا العنصر الزخرفي الذي شاع استخدامه في عصر المماليك حتى تميزت به معظم منتجات هذا العصر وصار من أبرز خصائصها الفنية (٢٢٢).



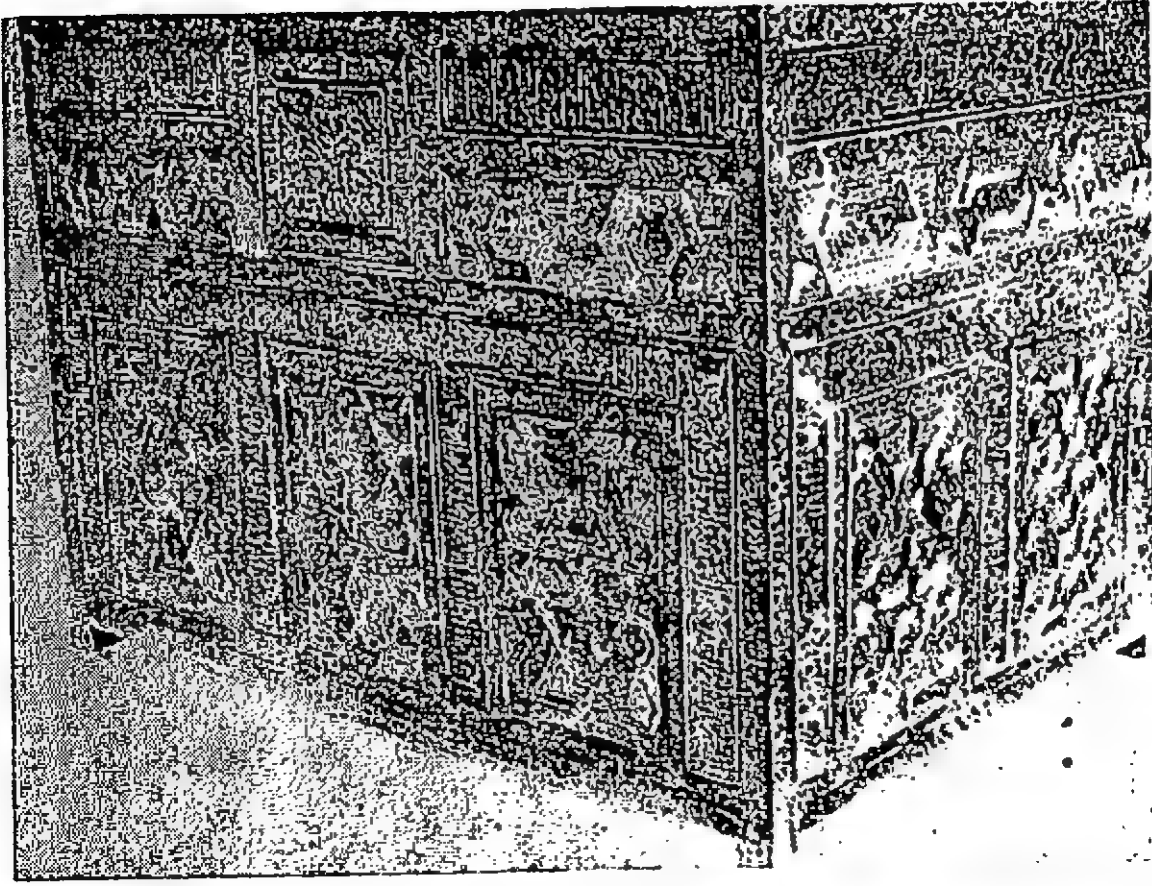
شكل ٧٨ - محراب خشبي من مشهد السيدة رقية في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمي في القرن (١٢ هـ / ١٢ م)

ومع أن الزخارف النباتية كانت تمثل العنصر الرئيسى فى الزخرفة الفاطمية إلا أن أوراق العنب وعناقيده كانت تظهر بين الحين والآخر وسط المراوح النخيلية، وظلت الزخارف الحيوانية التى شاعت فى الحفر على الخشب خلال القرن (٥٥٠هـ / ١١م) متبعة فى القرن (٦٠٠هـ / ١٢م) إلا أنها صارت أقل جودة وأقل عناية بالتفاصيل، وبدأت الحيوانات والطيور فيها مسطحة كالظلال، يؤيد ذلك فى متحف المتروبوليتان بنيويورك حجاب هيكل كنيسة أبى سيفين الذى يرجع تاريخه إلى ما بين سنتى (٤٨٧ - ٥١٥هـ / ١٠٩٤ - ١١٢١م)، ويتكون - كما أسلفنا - من حشوات مستطيلة تضم رسوما آدمية وحيوانية وصور قديسين وزخارف نباتية تتخلها أشكال صلبان^(٢٢٣) وكان من نتيجة الدقة الصناعية والروعة الجمالية والإتقان الزخرفى والفنى الذى وصل إليه فن الحفر على الخشب فى العصر الفاطمى أن انتقل هذا الفن إلى صقلية، وظهرت آثاره فى باب المارتوانا فى باليرمو الذين زين طبقا للأسلوب الفاطمى^(٢٢٤).

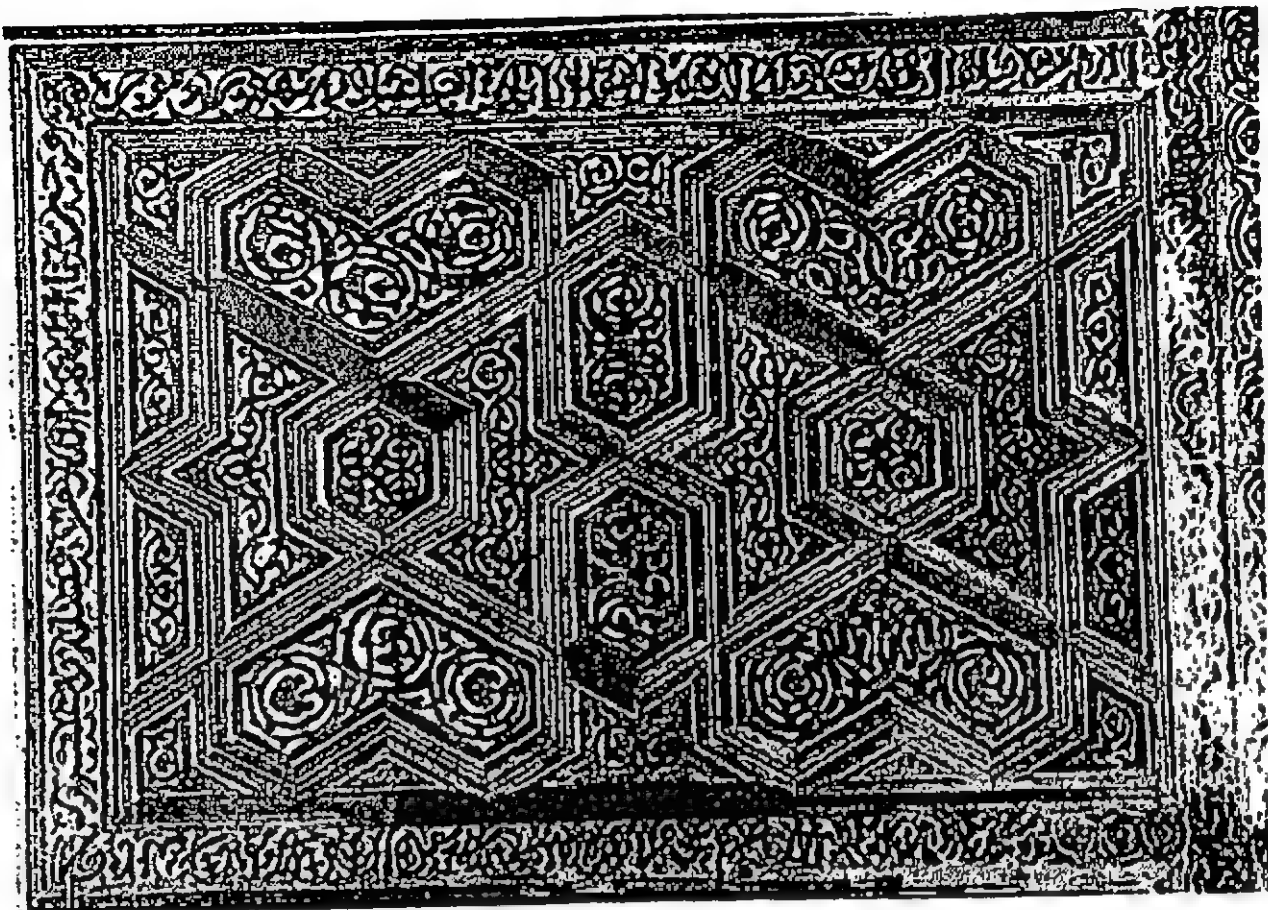
أما فى العصر الأيوبي فقد ظلت الأساليب الفنية والزخرفية الفاطمية متبعة فى الحفر على أخشاب هذا العصر باستثناء ظاهرتين جديدتين تميزت بهما فنون الأخشاب الأيوبية عن الفاطمية تمثلت أولاها فى أن الزخارف النباتية كانت قد أصبحت أكثر إتقانا عن ذى قبل، وتمثلت ثانيتهما فى إحلال خط النسخ تدريجيا محل الخط الكوفى فى الكتابات الأثرية التى نقشت على كل من الآثار الثابتة والمنقولة، ومن أحسن أمثلة الحفر على الخشب فى أوائل العصر الأيوبي تابوت إمام الحسين رضوان الله عليه، وهو مصنوع من خشب الساج الهندى ويتألف من ثلاثة جوانب فقط لأنه كان يلاصق الحائط فى الجانب الرابع، وتزيينه فروع وأوراق نباتية فى حشوات متناسقة تحيط بها كتابات قرآنية بعضها بالخط الكوفى المنقوش بحروف كبيرة تحليها فروع نباتية مورقة، وبعضها بالخط النسخى الذى بدأ استخدامه منذ أواخر العصر الفاطمى^(٢٢٥) (شكل ٧٩).

ولعل أهم روائع أخشاب هذا العصر الأيوبي على الإطلاق تابوت الإمام الشافعى الذى يرجع تاريخه إلى سنة (٥٧٤هـ / ١١٧٨م) وتزيينه زخارف هندسية رائعة قوامها أطباق نجمية تزخر بالكثير من دقائق العناصر النباتية المختلفة، إضافة إلى العديد من الكتابات الكوفية والنسخية أهمها نص كوفى بنسب الإمام الذى ينتهى إلى هاشم بن عبدالمطلب بن عبدمناف، وتاريخ مولده سنة (١٥٠هـ / ٧٦٧م) وتاريخ وفاته سنة (٢٠٤هـ / ٨١٩م)، ثم كتابة أخرى تشتمل على اسم صانعه عبيد النجار المعروف بابن معالى وتاريخ صناعته سنة (٥٧٤هـ / ١١٧٨م)^(٢٢٦) (شكل ٨٠).

شكل ٧٩/١-

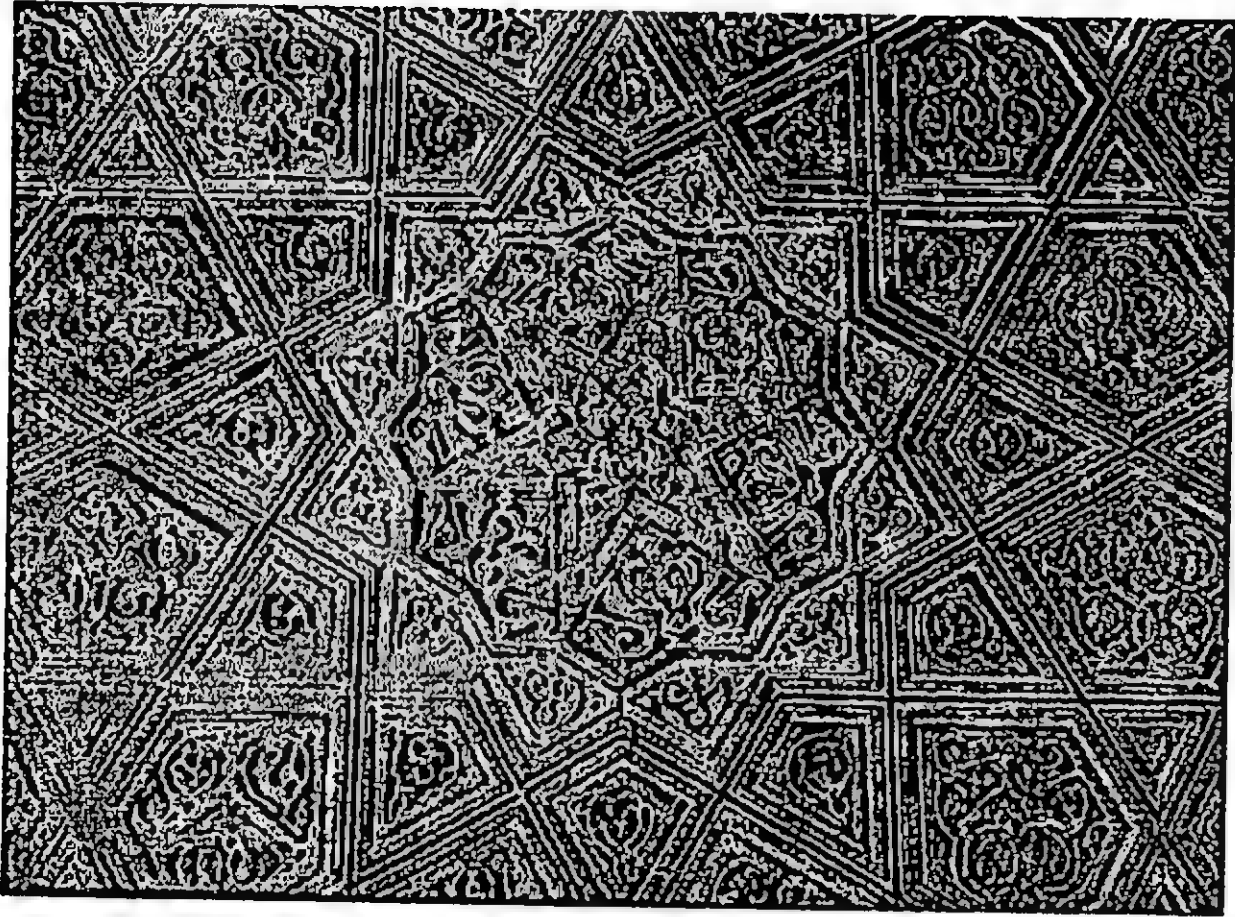


شكل ٧٩/٢-

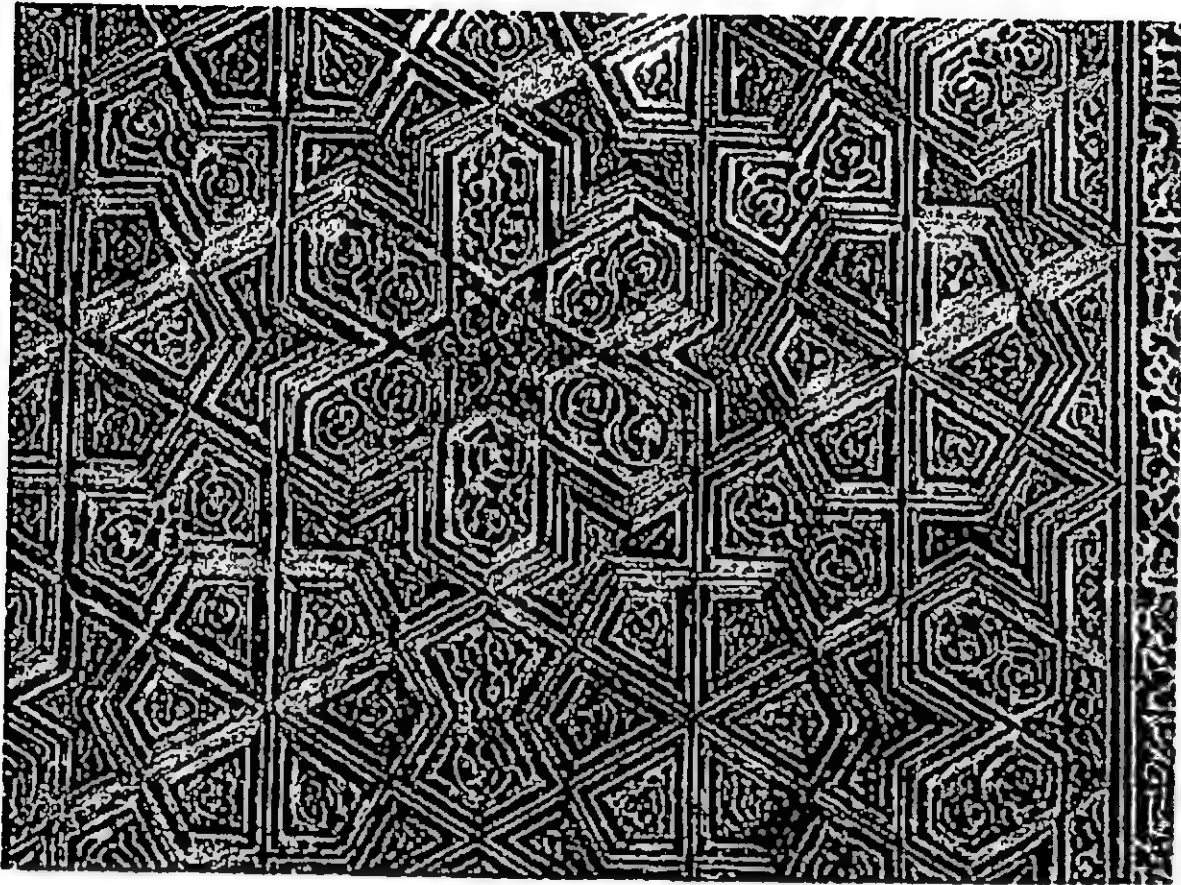


شكل ٧٩- تابوت خشبي من مشهد الإمام الحسين في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يرجع تاريخه إلى بداية العصر الأيوبي في القرن (٦هـ/١٢م)

شكل ٨٠/١-



شكل ٨٠/٢-



شكل ٨٠- حشوات خشبية من تابوت الإمام الشافعى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
يرجع تاريخها إلى بداية العصر الأيوبي فى القرن (١٢هـ/١٢م)

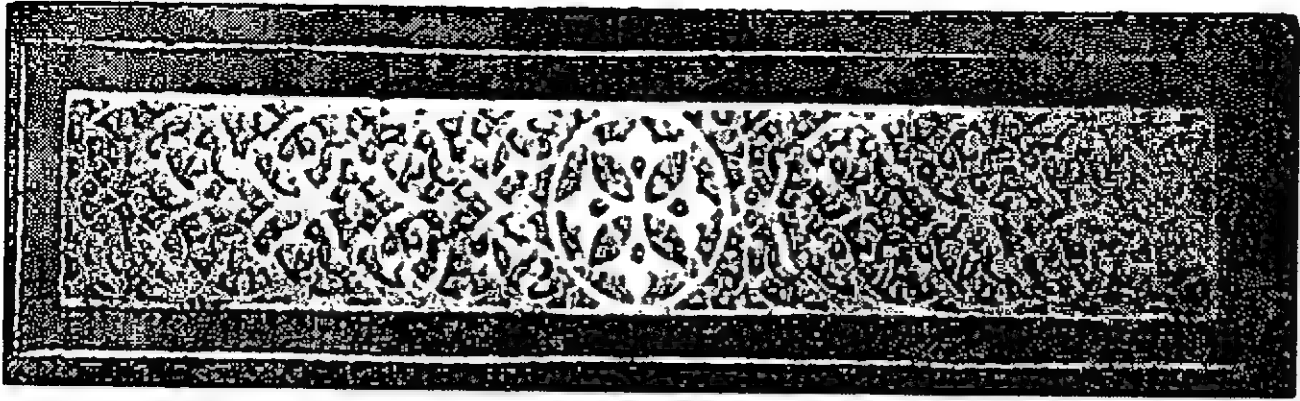
أما فيما يتعلق بفنون العظم والعاج فى هذين العصرين فقد عثر فى أطلال القسطنطينية على عدة قطع عظمية وعاجية ذات أشكال مختلفة تزينها موضوعات آدمية تذكرنا طريقة حفرها وعناصر زخارفها بالخشب الفاطمى المحفور الذى يرجع تاريخه إلى القرن (١١هـ/ ١١م) ولاسيما الألواح الخشبية التى عثر عليها - كما أسلفنا - فى يمارستان قلاوون، وتزين هذه القطع العظمية زخارف بارزة تضم موضوعات تصور أمراء فى مجالس طرب أو مناظر صيد على أرضية تملؤها زخارف نباتية تتشابه مع زخارف الألواح الخشبية المشار إليها، وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة من العظم الفاطمى يزينها شكل صياد وغزال على أرضية من التفريعات النباتية (٢٢٧) (شكل ٨١).



شكل ٨١- قطعة من العظم فى متحف المتروبوليتان بنيويورك يزينها رسم صياد وغزال تنسب إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال القرن (١١هـ/ ١١م)

كذلك ينسب إلى العصر الفاطمي عدد من القطع العاجية كانت عبارة عن حشوات تطعم صناديق خشبية تزينها نفس الزخارف التي رأيناها في الخشب الفاطمي المحفور، وتنحصر هذه الزخارف في أشكال الموسيقى والراقصين والصيادين والعقبان المنثورة بين تفريعات العنب، وقد حفرت كلها حفرا مفرغا به كثير من التفاصيل وخاصة في رسم الملابس، وتنسب هذه اللوحات إلى عصر الخليفة المستنصر بالله وتعد أسمى ما وصل إليه فن الحفر على العاج في العصر الفاطمي (٢٢٨).

أما في العصر الأيوبي الذي لم يصلنا منه غير القليل من التحف العاجية الصغيرة المخرمة، فقد ظلت الأساليب الفاطمية التي استخدمت في الحفر على العظم والعاج متبعة خلال هذا العصر مع اختلاف واحد انحصر في أن الزخرفة الأيوية كانت قد اقتصرت - إلى جانب الكتابات النسخية - على الأشكال النباتية والهندسية ونرى ذلك في حشوة عاجية بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تعبر عن هذه الخاصية أصدق تعبير (٢٢٩) (شكل ٨٢).



شكل ٨٢- حشوة عاجية في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تزينها زخارف نباتية وهندسية تنسب إلى مصر في العصر المملوكي خلال القرن (٨٨٠هـ / ١٤م)

٣- فنون الخشب والعظم والعاج في العصرين المملوكي

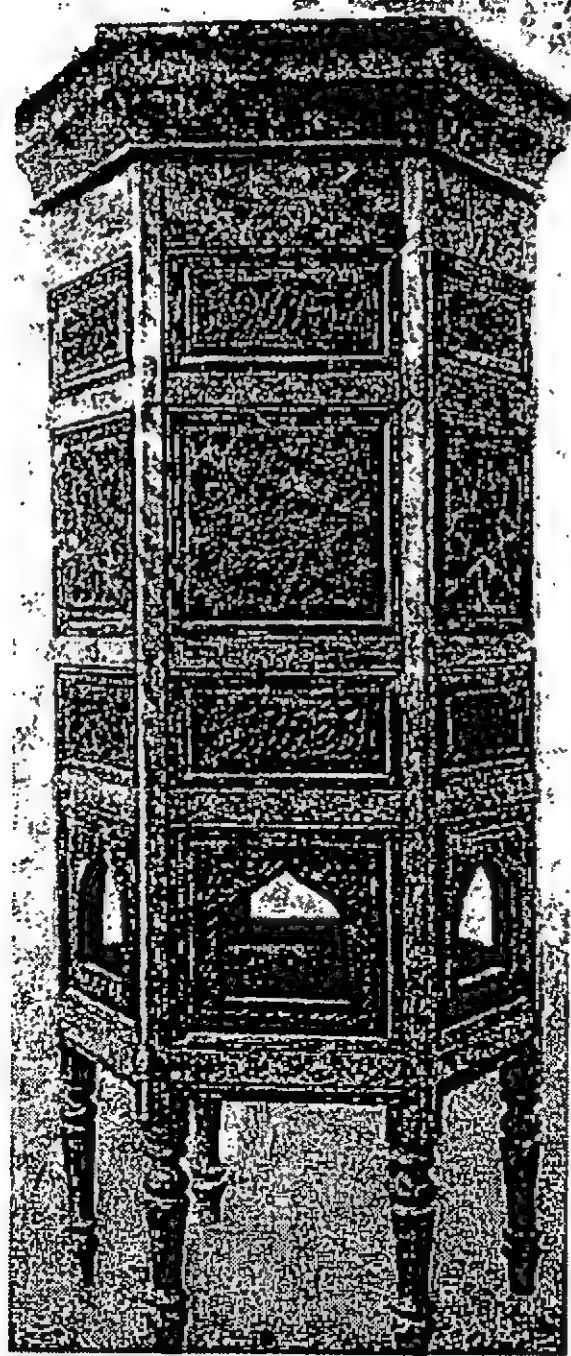
والعثماني؛ (ق ٧-١٢هـ / ١٣-١٨م)

صارت فنون الحفر على الخشب المملوكي في النصف الأخير من القرن (٧٠٠هـ / ١٣م) أكثر تنوعا واتقانا من العصر الأيوبي، حيث ابتكر الفنانون في عصر المماليك أشكالا

جديدة من المراوح النخيلية والزخارف النباتية التى أضفت على فنون الخشب المملوكية طابعا جماليا رائعا، إضافة إلى ما شاع فى هذا العصر من الزخارف الهندسية ذات الحشوات السداسية التى زينت بزخارف نباتية دقيقة متشابكة والتى غالبا ما كانت تنتظم حول شكل نجمى فى الوسط (٢٣٠).

ولانتزال آثار القاهرة المملوكية تحتفظ بأمثلة عديدة من أروع ما أنتجه صناع هذا العصر فى الحفر على الخشب وتطعيمه بالعظم والعاج والأبنوس والزرنشان فيما بين القرنين (٩٧هـ / ١٣ - ١٥م) وبخاصة فى كراسى العشاء والمنابر والكتيبات والدواليب وغيرها، وأحسن أمثلة هذه الكراسى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة كرسى عشاء مطعم بالعظم والأبنوس فى أسلوب رائع يزخر بالعديد من العناصر الزخرفية التقليدية، وكان أغلب هذه الكراسى - كما أسلفنا - ذات أشكال منشورية أو سداسية أو ثمانية لتوضع عليها صوانى العشاء فى المنازل أو لتحمل فوقها الشماعد التى كانت توقد على جانبي المحاريب عند الصلاة ليلا (شكل ٨٣)، وأحسن أمثلة هذه المنابر مما يرجع إلى القرن (٧هـ / ١٣م) منبر السلطان لاجين الذى أمر بصنعه لجامع ابن طولون سنة (٦٩٦هـ / ١٢٩٦م) وهو من خشب الساج الهندى وتزينه حشوات مطعمة بالأبنوس عليها رسوم نباتية دقيقة، ومنبر جامع الماردانى الذى يرجع تاريخه إلى سنة (٧٤٠هـ / ١٣٤٠م) وتزينه حشوات مطعمة بالسن حليت بزخارف نباتية دقيقة أيضا وغيرهما، وأحسن أمثلة الكتيبات والدواليب ما نجده فى العديد من آثار القاهرة المملوكية الباقية حتى اليوم مثل جامع السلطان المؤيد الذى يرجع تاريخه إلى سنة (٨٢٤هـ / ١٤٢١م) ومدرسة أبى بكر مزهر التى يرجع تاريخها إلى سنة (٨٨٤هـ / ١٤٨٠م) وغيرهما (٢٣١).

ثم بدأ فن الحفر على الخشب فى التدهور منذ القرن (٩هـ / ١٥م) على الرغم من وجود بعض الأمثلة الجيدة التى ترجع إلى تلك الحقبة من العصر المملوكى لأن أحسن ما صنع فيها لا يمكن أن ينافس ما عمل فى العصور السابقة، وخير شاهد على ذلك منبر مسجد عبد الباقي جوريجي بالأسكندرية الذى يرجع تاريخه إلى سنة (١١٧١هـ / ١٧٥٧م) ومنبر مسجد فرشوط بالخانقاه البندقدارية الذى يرجع تاريخه إلى القرن (٨هـ / ١٤م) (٢٣٢).

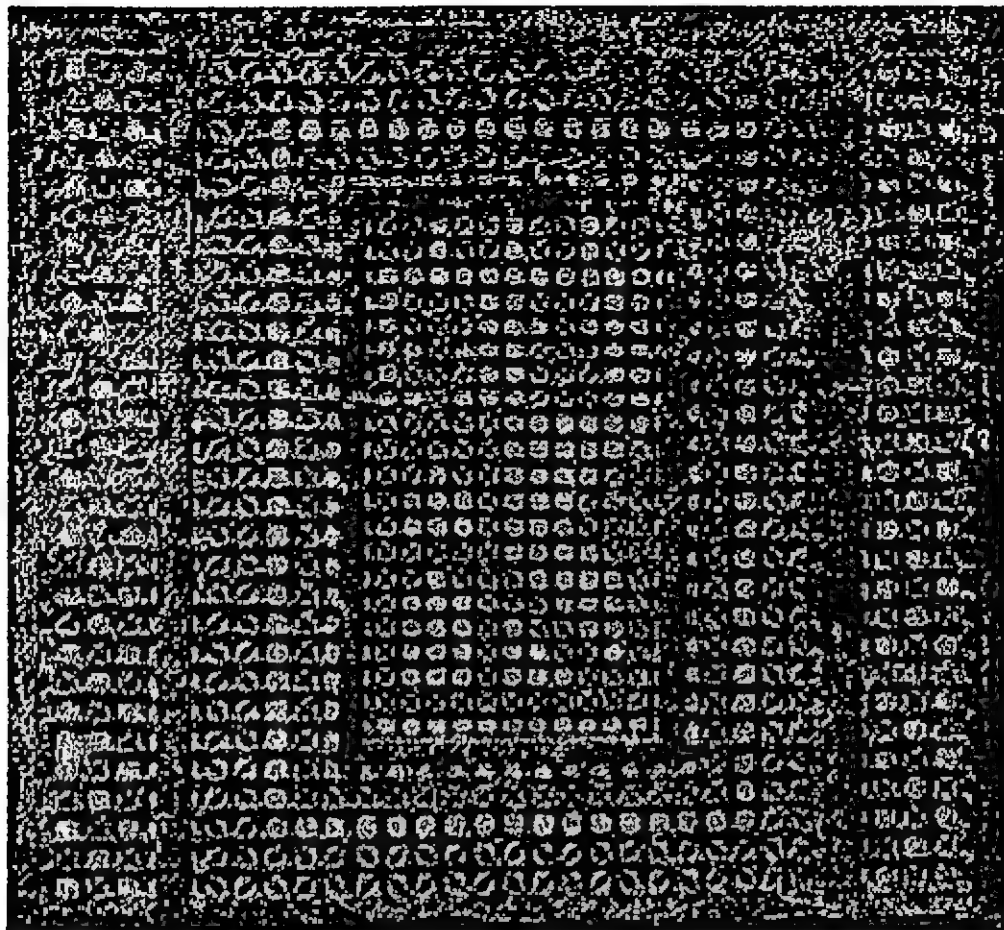


شكل ٨٣- كرسي عشاء من الخشب المطعم بالعظم والأبنوس في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخه إلى العصر المملوكى فى القرن (٨٨٠هـ / ١٤م)

واستعمل الخشب فى العصر المملوكى على نطاق واسع فى عمل سقوف العمائر الأثرية المختلفة من أفلاق النخيل التى عرفت بالبراطيم، وقد برع النجارون حينذاك فى كسوة واجهاتها المرئية بالواح رقيقة من خشب الحور، وفى ملء الفراغ بين كل برطومين بعوارض عمودية عليهما تنتج منها أخاديد قليلة العمق ذات أشكال مستطيلة ومربعة زينوها برسوم محفورة أو مدهونة موهوها فى كثير من الحالات بالذهب واللازورد، وغالبا

ما عملوا تحت هذه السقوف - فى أعلا الجدران - إزارات خشبية رقيقة زينت بنفس الأساليب والعناصر التى زينت بها السقوف أحيانا، أو نقشت بنصوص إنشائية أو قرآنية أو شعرية فى معظم الأحيان (٢٣٣).

وشاع فى مصر خلال هذا العصر نوع من الشبايك الخشبية التى عرفت بالمشربيات والتى غالبا ما كانت تزود بحنياى خارجية لوضع قلى للفخار لتبريد ماء الشرب، ومن هنا جاءت تسميتها بالمشربيات، وقد تمكن صناعها من إنتاج أشكال عديدة منها عن طريق التغيير فى وضع الكرات والفواصل الخشبية المخروطة التى تربط بين أجزائها، ولا يزال الكثير من منازل وقصور القاهرة المملوكية والعثمانية تحتفظ بأمثلة رائعة من تلك المشربيات مما كانت بعض أجزائها تملأ أحيانا بقطع من الخشب المخروط لكى تؤلف صورا لأشجار أو نصوصا لكتابات عربية بخط النسخ الذى شاع استخدامه على كافة منتجات عصر المماليك (٢٣٤) (شكل ٨٤).

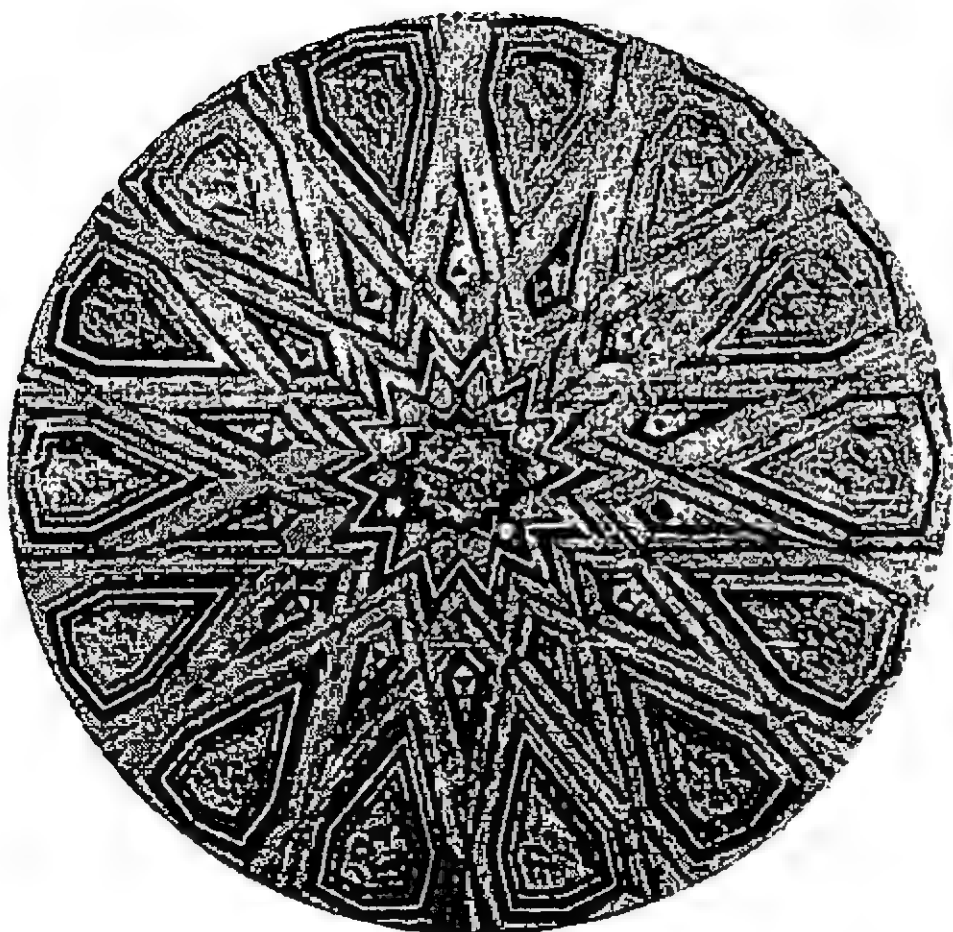


شكل ٨٤- مشربية من خشب الخروط المملوكى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فيما بين القرنين (٨ - ١٤هـ / ١٤ - ١٥م)

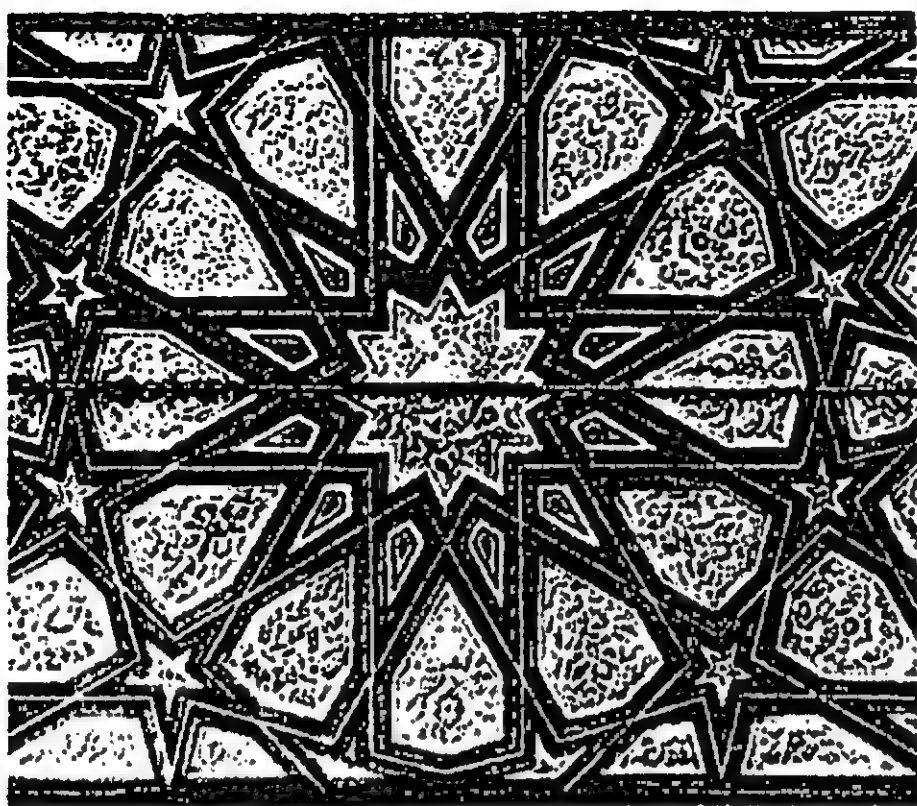
أما فى العصر العثمانى فقد استخدمت الأخشاب المختلفة - مثل العصور السابقة - فى عمل العديد من قطع الأثاث اللازمة للأثاث الثابتة مثل الأبواب والشبابيك والأسقف وأربطة العقود، علاوة على استخدامها فى بعض القباب والأعمدة وغير ذلك، وفى عمل التحف المنقولة مثل المنابر والكراسى والدكك والتواييت والأمشاط والعلب والأوانى المختلفة التى كانت تستخدم فى حياة الناس اليومية، وقد زينت كل هذه الأخشاب الثابتة والمنقولة بكافة الطرق الزخرفية الواردة فى الفصل الثالث من هذا الباب، ونعنى بذلك الصبغ والحز والتطعيم والتعشيق والخرط والتخريم (٢٣٥).

وكان العثمانيون قد ورثوا هذه الطرق عن الأمم التى سبقتهم، واستخدموها فى تزيين تحفهم الخشبية التى لازالت بعض نماذجها المؤرخة بالقرن (٩هـ / ١٥م) باقية حتى اليوم فى متحف لمجده بين مدينتى أطنة وقيصرية، ومنها كرسى مصحف يرجع تاريخه إلى سنة (٧٣٦هـ / ١٣٣٥م) يتكون من لوحين متداخلين زين كل منهما بعناصر نباتية ذات حفر عميق حيناً ومخرم حيناً آخر، إضافة إلى كتابات عربية باسم أمير الأمراء سنجر أغا، وفى باب بالجامع الأخضر بمدينة بروسة عمله الفنان بارفيللى (Parvillee) ويزينه حفر رائع منعدم النظير فى الفن العثمانى كله، أما فى القرنين (١٠ - ١١هـ / ١٦ - ١٧م) فقد ظلت نفس مجالات الفنون الخشبية العثمانية باقية ومنها باب من خشب الجوز فى متحف قونية تزينه حشوات مختلفة ذات كتابات عربية، وكرسى مصحف من جامع السلیمانية تزينه زخارف مخرمة، ومنها حشوة من منبر مسجد السلطان أحمد الأول تزدان بأشكال نباتية رائعة ذات حفر بارز (٢٣٦).

أما فيما يتصل بفنون العظم والعاج فى هذين العصرين فإن الدراسات الأثرية تشير إلى استخدام رقائق العظم فيما بين القرنين (٧-٩هـ / ١٣ - ١٥م) لزخرفة الأبواب والشبابيك والمنابر والكراسى وغيرها فى حشوات مجمعة كانت أهم أشكالها الأطباق النجمية (شكل ٨٥)، إضافة إلى الحشوات المستطيلة التى اشتملت على بعض الآيات القرآنية والعبارات الدعائية والنصوص الإنشائية وأسماء السلاطين والأمراء، وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك مصراعاً باب وعدد من الحشوات العاجية المنفصلة يغلب على الظن أنها أجزاء من منبر يرجع تاريخه إلى القرن (٧هـ / ١٣م)، وقد زينت هذه الحشوات بزخارف جميلة من عناصر التوريق المملوكية المتداخلة بطريقة الحفر البارز ذات المستويين (٢٣٧).



شكل ١/٨٥-



شكل ٢/٨٥-

شكل ٨٥- طبقان نجميان مطعمان بالعظم والعاج أحدهما بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة والآخر بمتحف المتروبوليتان بنيويورك ينسبان إلى مصر فيما بين القرنين (٧-٨٨هـ/١٣-١٤م)

كذلك فقد وصلتنا بعض العلب العاجية المخرمة التي عملت في مصر خلال عصر المماليك، ومنها علبة لاتزال محفوظة في المتحف البريطاني بلندن تزينها زخارف مخرمة لأشكال نباتية وهندسية غاية في الدقة والإتقان^(٢٣٨) (شكل ٨٦) لأن هذه الصناعة كانت قد بلغت تحت حكم المماليك درجة بالغة الجودة والإزدهار، حيث برع الصناع المسلمون حينذاك في حفر العاج بإتقان نادر ظهرت آثاره في أعمال التطعيم التي لازالت باقية حتى اليوم في العديد من عمائر هذا العصر ممثلة - كما أسلفنا - في الأبواب والشبابيك والمنابر والكراسي والكتبيات ونحوها.



شكل ٨٦- علبة من العاج المخرم في المتحف البريطاني بلندن يرجع تاريخها إلى العصر المملوكي في القرن (٨٨٠/١٤م)

أما فى العصر العثمانى فقد سار العثمانيون فى هذه الصناعة على نهج من سبقهم من الأمم ولاسيما الأيوبيين والمماليك، ورغم أن ما وصلنا من منتجاتهم العاجية قليل فإنه يكفى - على قلته - لإظهار مكانتهم فى هذا الفن، ومنه فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول مرآة دائرية لها يد من الأبنوس وظهر من العاج حفرت عليه زخارف نباتية بارزة تحيط بها كتابة عربية تشتمل على اسم السلطان سليمان القانونى واسم الصانع غانى وتاريخ الصنع سنة (٩٥٠هـ / ١٥٤٤م) (٢٣٩).

ولم يقف الفنانون العثمانيون فى هذا الصدد عند حد صناعة التحف العاجية، بل استخدموا هذه المادة فى تطعيم الخشب مع قطع أخرى من الصدف (Mother of Pearl) والأبنوس (Ebony)، وفى متحف الفن الإسلامى باستانبول وغيره من المتاحف التركية أمثلة رائعة لما أنتجوه فى هذا الفن من كراسى وصناديق مصاحف (Quran Chests) ذات أشكال سدسة تتوجها قباب مضلعة عليها كتابات قرآنية من آية الكرسي وبعض آيات سورة التوبة، إضافة إلى أسماء السلاطين وتوقيعات الصناع وتواريخ الصنع، ومن العروش السلطانية المطعمة بالصدف والمرصعة بالأحجار الكريمة، ومن جعاب السهام التى كانت تصنع من الأبنوس وتطعم بالعاج والصدف وغير ذلك (٢٤٠).

الفصل التالفة

طرق زخرفة الخشب
والمعظم والعاج الإسلامى

الفصل الثالث

طرق زخرفة الخشب والعظم والعاج الإسلامى

ترك لنا صناع الأخشاب من المسلمين العديد من تحف الأثاث الخشبي الذى خلفوه فى الكثير من عمائرهم الثابتة وآثارهم المنقولة، وزينوه بعناصر نباتية وهندسية وكتابية وأشكال آدمية وحيوانية ورسوم طير، واستخدموا فى زخرفة هذه التحف - مما يشبه طرق الزخرفة فى التحف المعدنية - سبع طرق فنية هى التطعيم والتعشيق، والترصيع، والصبغ، والخز والحفر، والخراط، والتخريم، وفيما يلى عرض موجز لكل طريقة من هذه الطرق:

١ - طريقة التطعيم (Inlaying)

مارس المصريون القدماء والإغريق والرومان هذا الفن الشرقى القديم الذى يتمثل فى تطعيم الأخشاب بمواد أثمن منه، وظلت هذه الطريقة واحدة من أهم طرق الزخرفة فى الخشب طوال العصور التالية حتى العصر الإسلامى، وتعمل الزخارف فيها بواسطة حفر العناصر الزخرفية المطلوبة فى سطح التحفة الخشبية على هيئة شقوق ضيقة الفوهة واسعة القاع ثم تملأ هذه الشقوق بمادة أخرى أثمن من المادة الأصلية التى صنعت التحفة منها مثل العاج والأبنوس والعظم والصدف والزرنشان وغيره، وقد حقق التجارون المسلمون بهذه الطريقة نتائج باهرة تتجلى آثارها - كما أسلفنا - فى معظم العمائر المملوكية التى لازالت باقية بمدينة القاهرة حتى اليوم ممثلة فى الأثاثات المختلفة التى يمكن رؤيتها فى هذه العمائر مثل الأبواب والشبابيك والكتيبات والمنابر والكراسى والدكك والمقاصير والتراكيب الخشبية التى كانت تعمل فوق الأضرحة والمقابر وغيرها (٢٤١).

٢ - طريقة التجميع والتعشيق (Collecting & Dovetailing)

تحتاج هذه الطريقة إلى جهد أكبر وعناية أبلغ عن غيرها من الطرق، لأنها تعتمد على تجميع قطع صغيرة من الخشب والعظم والعاج والصدف والزرنشان والأبنوس وتعشيق بعضها مع بعض داخل إطارات أو سدايب تأخذ أشكالاً هندسية أبرزها الطبق النجمى وأجزاؤه، ويغلب على الظن أن التجارين فى مصر الإسلامية كانوا قد ورثوا هذه الصناعة عن الأقباط، ولكنهم ما لبثوا أن طوروها حتى صارت على أيديهم فى العصر المملوكى

واحدة من أبداع الطرق التي استخدموها فى فنون الخشب، وعملوا بواسطتها أروع التحف الخشبية التى نرى الكثير منها فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وفى العديد من آثارها الإسلامية.

والراجع أن هذه الطريقة كانت ابتكارا إسلاميا دفع الصنّاع إليه سبب جوهرى انحصر فى ندرة الأخشاب الممتازة فى أكثر بلدان العالم الإسلامى - كما أسلفنا - من جهة، كما دفعهم إليه عامل فنى تمثل فى اختلاف الأجواء العربية بين الحرارة والبرودة مما كان يؤدى إلى تمدد الألواح الخشبية الكبيرة أحيانا وانكماشها أحيانا أخرى فتصبح بذلك أكثر عرضة للتقوس والتشوه، ومن هنا رأى النجارون المسلمون استبدال هذه الألواح الكبيرة بحشوات صغيرة يتركون فيما بينها فراغات قليلة تسمح بالتمدد والانكماش فتبقى التحفة الخشبية على ما هى عليه دون تأثر بالعوامل الجوية المختلفة (٢٤٢).

٣ - طريقة الترصيع (Incrustation, Mounting, Marquetry)

كانت الزخارف فى هذه الطريقة تتم عن طريق لصق قطع زخرفية صغيرة مختلفة من العظم والعاج والأبنوس والصدف فوق سطح التحفة الخشبية المراد زخرفتها بهذا الأسلوب الفنى طبقا للتصميم الزخرفى المطلوب، وغالبا ما كانت هذه العناصر تتألف من أشكال هندسية بسيطة من المربعات والمستطيلات والمعينات والمثلثات والدوائر ونحوها.

وقد عثر فى منطقة عير الصيرة بمصر القديمة على عدة قطع خشبية مغطاة بزخارف مرصعة بالمواد المشار إليها تثبت استخدام هذه الطريقة فى فنون الخشب فى مصر، وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك مثل رائع من تلك الحشوات عبارة عن باب خشبى من درفتين تزينهما حشوات مرصعة تتألف من خمسة عقود تحملها أعمدة ذات تيجان رمانية تعلوها مراوح نخيلية مجنحة بداخلها رمانات مبسطة، ومن المعروف أن ثمار الرمان والمراوح النخيلية كانت من أهم العناصر الزخرفية التى اقتبسها الفن الإسلامى من الفن الساسانى، وقد شاع استخدام هذين التعبيرين فى الزخرفة الإسلامية منذ نشأتها، أما العقود والمساحات المحصورة فيما بينها أو المحيطة بها فقد ملئت بقطع دقيقة مربعة من العظم والأبنوس وخشب الورد التى نظمت فى أشكال متقنة من المعينات والمربعات والأشكال الهندسية التى تشبه الفسيفساء المصنوعة من الزجاج أو الحجر.

وكان الترصيع - مثل التطعيم - من الفنون التي شاعت طوال العصور المختلفة في شرق العالم الإسلامى وغربه على السواء، ثم بلغت هذه الفنون فى مصر درجة عظيمة من الروعة والإتقان فى العصر المملوكى خلال القرنين (٨٧٠هـ / ١٣ - ١٤م)، وعملت بواسطتها تحف خشبية مختلفة من الأبواب والصناديق والمناضد ونحوها (٢٤٣).

٤ - طريقة الصبغ (Painting)

رغم أن هذه الطريقة لا تحتاج إلى إيضاح لأنها لا تعدو أن تكون دهانا للعناصر الزخرفية المطلوبة بالأصباغ اللونية المختلفة على السطح الخشبي للتحفة المراد زخرفتها بهذه الطريقة، فإنه يجب الإشارة إلى أنها - كطريقة زخرفية خشبية - لم تظهر إلا فى العصور الإسلامية المتأخرة مثل العصر الصفوى فى إيران والعصر العثمانى فى مصر، وقد عبر عنها حينذاك باللك أو اللاكيه (Lack)، ولم تستخدم فى هذين العصرين بصفة خاصة إلا لزخرفة الأبواب والسواتر (٢٤٤).

٥ - طريقة الحز والحفر (Incising & Engraving)

الحز يعنى نقش العناصر الزخرفية النباتية والهندسية والكتابية وغيرها من الزخارف الإسلامية التقليدية على سطح التحفة الخشبية طبقا للتصميم الفنى المطلوب نقشا قليل الغور، وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وغيره من المتاحف الأجنبية ولاسيما دار الآثار فى بغداد ومتحف الفنون الزخرفية فى باريس أمثلة جميلة من التحف الخشبية المحزوزة.

أما الحفر فينقسم إلى ثلاثة أنواع أولها الحفر العميق (Deep cut) الذى ورثه المسلمون عن الفن الهيلينستى وظل مستخدما طوال العصور الإسلامية المختلفة منذ العصر الأموى فى القرن (٢٠٠هـ / ٨م) وحتى العصر المملوكى فى القرن (٩٠٠هـ / ١٥م)، وثانيها الحفر المائل أو المشطوف (Slant Cut) الذى ابتكره المسلمون - كما أسلفنا - فى الحفر على الخشب والجص ولاسيما فى سامرا خلال القرن (٣٠٠هـ / ٩م)، وثالثها الحفر البارز (Relief) الذى يعرف فى التركية باسم «الأويمة» (Oyma)، ويمثل النوع الأول لوح خشبي فى دار الآثار فى بغداد عثر عليه فى تكريت بشمال العراق بينما يمثل النوع الثانى باب خشبي فى متحف المتروبوليتان بنيويورك ويمثل النوع الثالث قطعة من الخشب المصرى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (٢٤٥).

٦- طريقة الخروط (Turning)

تتجلى هذه الطريقة الشهيرة من طرق زخرفة التحف الخشبية الإسلامية فيما يعرف بالمشربيات التي كانت ولا تزال تزين واجهات كثير من المنازل والقصور العربية القديمة في العصرين المملوكي والعثماني على هيئة سواتر للشبابيك كانت تمكن النساء من النظر إلى الشارع والمارين فيه دون أن يكون العكس في ذلك ممكناً.

وكانت بعض فتحات هذه المشربيات تملأ أحياناً بقطع صغيرة من الخشب المخروط لكي تؤلف أشكالاً زخرفية أو كتابية، فنرى في بعضها مثلاً أشكال الأشجار والتفريعات النباتية التي تخرج أحياناً من زهريات، كما نرى في بعضها الآخر أحياناً أخرى أشكال أوان وأباريق ونحوها، ونرى في بعضها الثالث كتابات عربية بخطى الكوفي والنسخ تحمل بعض الآيات القرآنية والعبارات الدعائية، وقد بلغت هذه الطريقة حد الإتقان الكامل في عصرى المماليك والعثمانيين حيث استطاع الفنانون في هذين العصرين أن ينوعوا في أشكال الخروط تبعاً للتوسيع والتضييق الذي كانوا يحدثونه في حجم وشكل الفراغات القائمة بين أجزاء الخروط (٢٤٦).

٧- طريقة التخريم أو التشقيب (Piercing)

تقوم هذه الطريقة على تخريم أو تشقيب الزخارف الإسلامية المختلفة ذات العناصر النباتية والهندسية والكتابية بواسطة بعض الآلات المعدنية حتى تكون هذه الزخارف نافذة في سطح التحفة وتضفي عليها - من ثم - نوعاً من الجمال الناتج عن توزيع الضوء والظل بين الأجزاء المخرمة وغير المخرمة فيها.

الباب الخامس
فنون النسيج والسجاد

فنون النسيج والسجاد

يشتمل الحديث فى هذا الباب - عن فنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى - على ثلاثة فصول يختص أولها بمقدمة تمهيدية تتناول طور الاستقرار فى حياة الإنسان واهتمامه - بعد ممارسته للزراعة - إلى معرفة الألياف النسيجية التى استغلها أول الأمر فى عمل حبال غليظة صنع منها شبাকা للصيد وسلالا لحمل المأكولات، ثم مالبث أن نسيج منها أقشمة سميكة استعاض بها - فى تغطية جسده - عن الجلود وأوراق الشجر، كما تتناول استئناسه للحيوانات وحصوله على أصوافها وأوربارها وعمل الأكسية الغليظة منها، ثم مراحل التطور التى حدثت على صناعة النسيج خلال عصور مصر الفرعونية واليونانية والرومانية والبيزنطية ومنها إلى العصور الإسلامية، ويختص ثانيها بعرض تاريخى لفنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى - كما حدث فى الأبواب السابقة - طبقا للتقسيم التالى:

١- فنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى فى العصرين العباسى والطولونى (٤٠٢هـ/ ١٠٠٨م).

٢- فنون النسيج المصرى الإسلامى فى العصرين الفاطمى والأيوبي (٤٠٧هـ/ ١٠١٣م).

٣- فنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى فى العصرين المملوكى والعثمانى (١٢٠٧هـ/ ١٨١٣م).

ويختص ثالثها بالحديث عن خامات النسيج المصرى الإسلامى وطرق نسجه وزخرفته ومواد صباغته.

الفصل الاول

مقدمة في فتون النسيج والسجاد

مقدمة فى فنون النسيج والسجاد

شكل طور الاستقرار وممارسة الزراعة فى حياة الإنسان فرصته الأولى فى الإهتمام إلى معرفة الألياف النباتية ولاسيما ألياف الكتان والقنب ونحوها (٢٤٧) فاستغل هذه الألياف أول الأمر فى عمل حبال غليظة صنع منها شبكا لصيد الحيوانات وسلالا لحمل المأكولات، حتى استطاع - بعد ذلك - بحكم الخبرة ومرور الزمن - أن يحصل منها على خيوط تمكن من تحويلها إلى منسوجات سميكة استعاض بها فى تغطية جسمه عن الجلود وأوراق الشجر التى كانت تشكل - لثقلها وصعوبتها - عبئا على تحركاته، تماما كما شكل استئناسه لبعض الحيوانات فرصته الثانية فى الإهتمام إلى قص أصوافها وأوبارها وعمل الأردية الصوفية السميكة منها (٢٤٨).

ومن هنا كانت صناعة النسيج واحدة من أقدم الصناعات التى لازمت حضارة الإنسان منذ عصورها المبكرة، وخير دليل على ذلك أن المصريين القدماء كانوا خلال حكم الدولتين الوسطى والحديثة أول من اهتمدى إلى استخدام ألياف الكتان فى عمل المنسوجات (٢٤٩) عندما صار للملوك والأمراء مصانع نسيج فى قصورهم (٢٥٠) وعندما صار للكهنة مناسج أخرى فى المعابد لتنتج لهم من الأقمشة ما يلزم لملابسهم ولأزياء طقوسهم، (٢٥١) وقد مكنت ثروة هؤلاء وأولئك أن يوظفوا فى هذه المصانع أمهر الفنانين والصناع، وأن يستخدموا فى إنتاجها أغلى المواد الخام وأثمنها، فأسسوا بذلك نظاما ظل قائما فى مصانع النسيج منذ العصور الفرعونية حتى العصر الإسلامى، وقد عرف هذا النظام طوال العصور المشار إليها بعدة أسماء اختلفت من عصر إلى عصر تسمى فى العصر الفرعونى بنسيج نيسوت (Nissut) الملكى، وفى العصر البطلمى بنسيج الجنيسيوم (Gynaceum)، وفى العصر الإسلامى بالطراز (Tiraz)، ولو أنه انقسم خلال هذا العصر الأخير الى طرازين عرف أولهما بطراز الخاصة أو المصانع الحكومية، وعرف ثانيهما بطراز العامة أو المصانع الأهلية.

ويغلب على الظن أن صناعة النسيج بواسطة الأنوال اليدوية البسيطة كانت قد تحققت

عندما اكتشف الإنسان أسلوباً لتثبيت خيوط السدى على درجة من الشدة لا تدعها ترتخي أو تتعقد أثناء عملية النسيج، وعندما وجد الطريقة التى استطاع بواسطتها أن يحقق أنفاساً على هيئة فتحات (sheds) يمرر من خلالها المكوك - الذى يحمل خيوط اللحمة - أو ما يقوم مقامه، وعندما عرف كيف يلتقط خيوط السدى دون استخدام لأصابع اليد فى كل مرة (٢٥٢).

ومن هنا يمكن القول أن المصرى القديم بعد أن عرف ألياف الكتان ونحوها كان قد فكر فى تحويلها إلى خيوط رأسية بين جذعين أفقيين متوازيين يتم تخليطهما بخيوط عريضة تماسك معها، بمعنى أن يمرر الخيط العرضى الأول فوق الخيوط الفردية الرأسية وتحت الخيوط الرأسية الزوجية، ثم يمرر الخيط العرضى الثانى بعكس الأول وهكذا حتى يتم عمل المنسوج المطلوب بتلك الطريقة البسيطة التى تعرف حالياً بطريقة الغل أو طريقة النسيج السادة ١-١ (plain weaving)، وهى الطريقة التى شاع استخدامها فى عمل المنسوجات منذ البداية ولا زالت تستخدم حتى اليوم فى عمل الحصير والكليم (٢٥٣).

ومع ذلك فإن فقر المصادر التاريخية وانعدام الأدلة المادية يجعل من الصعب على أى باحث رسم صورة صادقة لهذه الصناعة فى عصور ما قبل التاريخ وخاصة فيما يتعلق بالطرق الفنية التى اتبعت فى غزل الخيوط ونسجها، إلا أن اكتشاف يونكر لبعض ألياف الكتان فى مقابر مرمدة بنى سلامة على حافة الدلتا الغربية كان ولا شك من أهم الأدلة المادية التى تؤكد قيام هذه الصناعة فى مصر منذ نهاية العصر الحجري الحديث، ثم أخذت فى النمو التدريجى بعد ذلك حتى وصلت فى عصر الفراعنة إلى درجة عالية من الرقة والشفافية التى أكدتها بعض أزياء السيدات على العديد من جدران مقابرهم (٢٥٤) تماماً كما أكدتها بعض هذه الجدران فيما نقش عليها من رسومات توضح الخطوط العملية لصناعة الخيوط والحبال والأقمشة الكتانية (٢٥٥).

ومن جذوع الأشجار التى استخدمها الإنسان البدائى تطورت طريقة النسيج بشكل ملحوظ خلال عصر الأسرات، حيث اهتدى الإنسان حينذاك إلى الأنوال اليدوية البسيطة التى يغلب على الظن أنها صنعت من الخشب، (٢٥٦) وقد عثر فى جبانة البدارى على موميאות آلهة حيوانية كان بعضها ملفوفاً فى حصير، وبعضها ملفوفاً فى نسيج الكتان، ومن ثم فإنه يمكن القول أن الكتان قد احتل موقع الصدارة فى صناعة النسيج على يد

الفراعنة الذين لم يضربوا بسهم وافر فى هذا المضمار فقط، بل وصلوا فيه إلى ما قد يصعب عمله فى العصر الحاضر، ولعل أبسط دليل على ذلك تلك اللقائف الكتانية الرقيقة التى تلف أجساد موميائاتهم المحفوظة فى المتحف المصرى بالقاهرة والتى تضارع أوفر ما ينتج من المسلمين الحالى (٢٥٧).

كذلك فقد ثبت أن قدماء المصريين كانوا قد مارسوا فن تلوين الأقمشة باستعمال صبغة النيل على نطاق واسع، كما مارسوا استعمال الشبة فى تثبيت هذه الألوان، وجدراى مقابرهم تزخر بالكثير من الرسومات التى تظهر فيها النساء وهن يلبسن الملابس الكتانية ذات الأقماع والخطوط التى كانت ترسم فى وحدات هندسية منتظمة تطبع على النسيج بواسطة القوالب الخشبية (wooden moulds)، كما دلت على ذلك مكتشفات الحفائر التى أجريت فى مقابر بنى حسن التى يرجع تاريخها إلى سنة (٢٥٠٠) ق.م. (٢٥٨)

وكان من نتيجة وجود الأقمشة المنسوجة وحب الإنسان للجمال والتنوع أن تغيرت ألوان تلك الأقمشة عندما اكتشفت المواد الطبيعية الملونة للنسيج والتى استخرج معظمها من النباتات مثل الكرم الذى يعطى اللون الأصفر، والنيلة التى تعطى اللون الأزرق، وقشر الرمان وخشب البقم (خشب البرازيل) واللعل التى تعطى اللون الأحمر وغيرها.

ومما لاشك فيه أن هذه المنسوجات الفرعونية كانت قد نسجت بواسطة الأنوال الرأسية والأفقية، إذ عثر على رسم لنول رأسى فى مقبرة نفرحتب، وعلى رسم آخر لنول أفقى فى مقبرة خنوم حتب، وهما مقبرتان فى طيبة ترجعان إلى عصر الأسرة الثامنة عشرة، (٢٥٩) على أن وجود قطع ويرية ترجع إلى هذا العصر يدل على أنه كانت هناك أنوال أخرى أكثر تقدما من النولين المشار إليهما استخدم فيها أكثر من درأتين، ولعل هذه كانت من نول السحب البسيط (٢٦٠).

أما فيما يتعلق بالمنسوجات الصوفية فيبدو أنه لم يكن للمصريين القدماء ميل كبير لاستخدام هذا النوع من المنسوجات، نظرا لما جرى عليه العرف الدينى عندهم من اعتبار هذه المادة من المواد النجسة لأنها كانت تؤخذ من مصدر حيوانى ولهذا السبب لم يكفئوا فيها موتاهم ولم يستخدموها على ما يبدو إلا فى ملابسهم الخارجية التى كانوا يخلعونها قبل أن تطأ أقدامهم أرض المعبد (٢٦١) وهو الأمر الذى جعل استخدام الأقمشة الصوفية فى هذا العصر قليلا ونادرا (٢٦٢).

وكذا كان الحال بالنسبة للأقمشة القطنية، فلم يكن القطن معروفا إلا كنبات من النباتات البرية التي كانت تنمو في بلاد الهند منذ أكثر من ثلاثين قرنا من الزمان قبل الميلاد، وقد أدى ذلك إلى عدم استخدامه في صناعة النسيج إلا في عصور متأخرة، فقد نقل عن هيرودوت أن الملك أحمس (أحد ملوك الأسرة السادسة والعشرون) كان قد أرسل هدية لمعبدى جزيرتى ساموس ولا ندوس الإسرطيين اشتملت على قميصين من الكتان يقال أنهما كانا مطرزين بخيوط قطنية،^(٢٦٣) ومع ذلك فإن أقدم قطع قطنية عثر عليها في بلاد النوبة ترجع إلى العصر الرومانى، مما يثبت أن استخدام هذه المادة في صناعة النسيج في مصر لم يبدأ - على الأقل حتى يتم الكشف عن أدلة مادية أخرى - قبل هذا العصر، ويؤيد هذا القول ما ذكره بعض الباحثين من أنه لم يعثر حتى الآن على شىء يثبت أن زراعة القطن ونسجه كانت تمارس في مصر القديمة^(٢٦٤).

ولم تقف صناعة النسيج في مصر على ما عرفته خلال عصر الفراعنة، بل لقد سارت في مجال التطور إبان العصور التالية ونعنى بذلك في عصرى البطالة والرومان، حيث وصلت صناعة المنسوجات الكتانية على وجه الخصوص إلى درجة عالية من الجودة والإتقان، فأنتجت مصانع الأسكندرية حينذاك نوعا رقيقا منه عرف بنسيج البيسوس (Byssus)،^(٢٦٥) وهو نوع يغلب على الظن أنه كان يضارع ما عرف عند الفراعنة بنسيج نيسوت (Nissut)^(٢٦٦) الملكى، ومن المعروف أن أباطرة الرومان كانوا قد أنشأوا بمدينة الأسكندرية (عاصمة امبراطوريتهم) منذ سنة (٣٣١) ق.م. مصانع الجنيسيوم الملكية^(٢٦٧) التي كانت تمد الامبراطور ورجال البلاط بما يحتاجون إليه من الأقمشة الكتانية والصوفية بعد أن احتل الصوف المكانة الثانية في إنتاج المنسوجات خلال تلك الفترة من التاريخ المصرى^(٢٦٨).

أما عن استخدام الحرير في صناعة النسيج فيغلب على الظن أن الأسكندرية كانت قد عرفته كخامة نسيجية في القرن الأول بعد الميلاد، يؤيد ذلك ما نقل عن لوكانوس من أن الملكة كليوباترا كانت ترتدى ثيابا من قماش الصيدونى الفاخر الذى أحكم دود القز صنعه بمهارة وقام النساج فى وادى النيل بحيافته بالإبرة^(٢٦٩) ويؤيده أيضا ما قيل من أن الملابس الحريرية التي كانت ترتديها الملكة المشار إليها كانت قد نسجت من الحرير الصينى الذى انتشر تبادله عن طريق التجارة فى مصر منذ عصر البطالة^(٢٧٠) حتى أصبح من السلع

الهامة التي كانت ترد إلى الأسكندرية منذ أوائل القرن الخامس الميلادي بعد أن كان سره قد كشف في القرن الرابع بعد الميلاد وأصبحت بيزنطة مركزا هاما لإنتاجه ولو أن استعماله ظل - على ما يبدو - قاصرا حينذاك على الأباطرة وعلية القوم (٢٧١).

وبينما اقتصرت زخارف المنسوجات الفرعونية على العناصر النباتية والهندسية، نجد أن زخارف النسيج البطلمي قد اعتمدت على أشكال الكائنات الحية ممثلة في العناصر الأدمية والحيوانية ومناظر الصيد والمناظر التصويرية التي تحكى قصص الأساطير الإغريقية والمصرية القديمة معا، كذلك فقد استمرت الأنوال التي استخدمت في العصر الفرعوني، وهى الأنوال الرأسية والأفقية وأنوال السحب البسيط طوال العصر البطلمي إلى جانب نول السحب المركب الذي يبدو أنه كان قد استخدم خلال هذا العصر إلى جانب الأنوال المشار إليها (٢٧٢) في عمل المنسوجات التي كان يدخل في نسجها بعض خيوط الذهب (٢٧٣) والمنسوجات التي كانت تزdan بصور الملوك والمناظر المستمدة من القصص الديني، ويكفى أن نشير إلى أن مناسج الأسكندرية كانت تنتج خلال هذه الفترة نسيج البوليميتا (polymita) ذو الشهرة العالمية الواسعة والذي كان من ابتكار نسايجها بعد أن حمتهم الدولة من كل أشكال الاستغلال شريطة أن يتجوا لها ما هي في حاجة إليه من النسيج (٢٧٤).

ومن ثم فقد كانت الدولة تحدد الأراضي التي ينبغي أن تزرع بالكتان سنويا، وكانت تعطى البذور لمن هم في حاجة إليها، وتفرض على المناسج إمدادها بكميات معينة من إنتاجها، فامتد بذلك إشرافها على كافة مصانع النسيج بطريقة لم تكن في الحقيقة احتكارا كما ذهب البعض لأنها بأبسط الأدلة لم تكن وحدها المالكة للمواد الخام، ولم تكن وحدها التي تباع الإنتاج، فإلى جانب حقولها الكتانية الخاصة كانت هناك حقولا للمعابد وأخرى للأهالي، وإلى جانب ملكيتها لبعض كميات الإنتاج كانت هناك الكميات التي تتبادل بها المعابد والكميات التي يتاجر بها التجار، (٢٧٥) وفي هذا كله ما يرجح الاعتقاد بوجود اتحاد لعمال النسيج مكنهم من أن يكونوا أحرارا في مزاولة مهنتهم بشرط أن يدفعوا للدولة ضريبة هذه المهنة ممثلة في أن ينسجوا لها الكميات المقررة عليهم.

أما فى العصر القبطى فقد رفعت الدولة يدها من الإشراف على هذه الصناعة فانتشرت المصانع فى طول البلاد وعرضها، واختصت مصر السفلى بإنتاج الأقمشة الكتانية لتوفر زراعة الكتان فى الدلتا، فكان بذلك أكثر المواد التى استخدمت فى نسيج الأقمشة السادة والملونة، واستعمل كسداة فى القطع الصوفية لمئاته، بينما اختصت مصر العليا بإنتاج الأقمشة الصوفية، وتلك حقيقة اتفقت عليها كل الكتب والمراجع التى تكلمت عن النسيج القبطى (٢٧٦).

ولم تنته شهرة القباطى المصرية (٢٧٧) بانتهاء الدولة الرومانية فى مصر وفتح العرب لها سنة (٢١١هـ / ٦٤٠م) بل استمرت هذه الشهرة فى العصر الإسلامى حتى القرن (٣هـ / ٩م) تقريبا لأن المسلمين كانوا قد تركوا عجلة الصناعة فى البلاد المفتوحة تنسج على منوالها القديم من حيث المواد الخام وأساليب الصناعة والزخرفة، وساروا بها إلى الأمام، وكان من تقاليدهم ما ساعد على التطور الكبير الذى أحدثوه فى هذا الصدد، فالكعبة المشرفة كانت تكسى قبل الإسلام وبعده بأفخر الأقمشة وأثمنها، والخلع الفارسية القديمة كانت عادة أحيائها النبى (ﷺ) بين المسلمين عندما خلع رداءه على زهير بن أبى سلمى، ثم سار الخلفاء الراشدين من بعده على ذات النهج حتى صارت الخلع السلطانية واحدة من أبرز سمات عصر المماليك فى مصر، بل لقد كان لها سوق خاص ذكره المقرئزى فى خططه باسم سوق الشرابشين وقال أن هذا السوق مما أحدث بعد الدولة الفاطمية وتباع فيه الخلع التى يلبسها السلطان للأمراء والوزراء والقضاة وغيرهم (٢٧٨).

وصفوة القول أن مصانع الجنيسيوم (Gynaceum) كانت قد ألحقت بقصور الأباطرة والحكام البيزنطيين فى مصر، واشتغل الرقيق فى هذه المصانع بعمل المنسوجات المختلفة ولاسيما الحرير الذى كانت تصنع منه ملابس الامبراطور ومن يحيطون به من رجال الحاشية، (٢٧٩) وقد رأى العرب هذه المؤسسات عندما فتحوا مدينة الإسكندرية، وتركوها تؤدى وظيفتها كما كانت من قبل، فظلت تنسج الأقمشة الكتانية التى صنعت منها ملابس الخليفة وأهل حاشيته، وكذا الأقمشة التى تحتاج إليها الدولة لكسوة الكعبة وللخلع العديدة التى كانت تمنح لكبار رجال الدولة وغيرهم فى المناسبات المختلفة، وتحولت مؤسسات النسيج المشار إليها فى العصر الإسلامى إلى دور للطراز، وهى لفظة أعجمية مأخوذة من الكلمة الفارسية طراز يذن ومعناها التطريز، ثم أطلقت بعد ذلك على الشريط المشتعل على

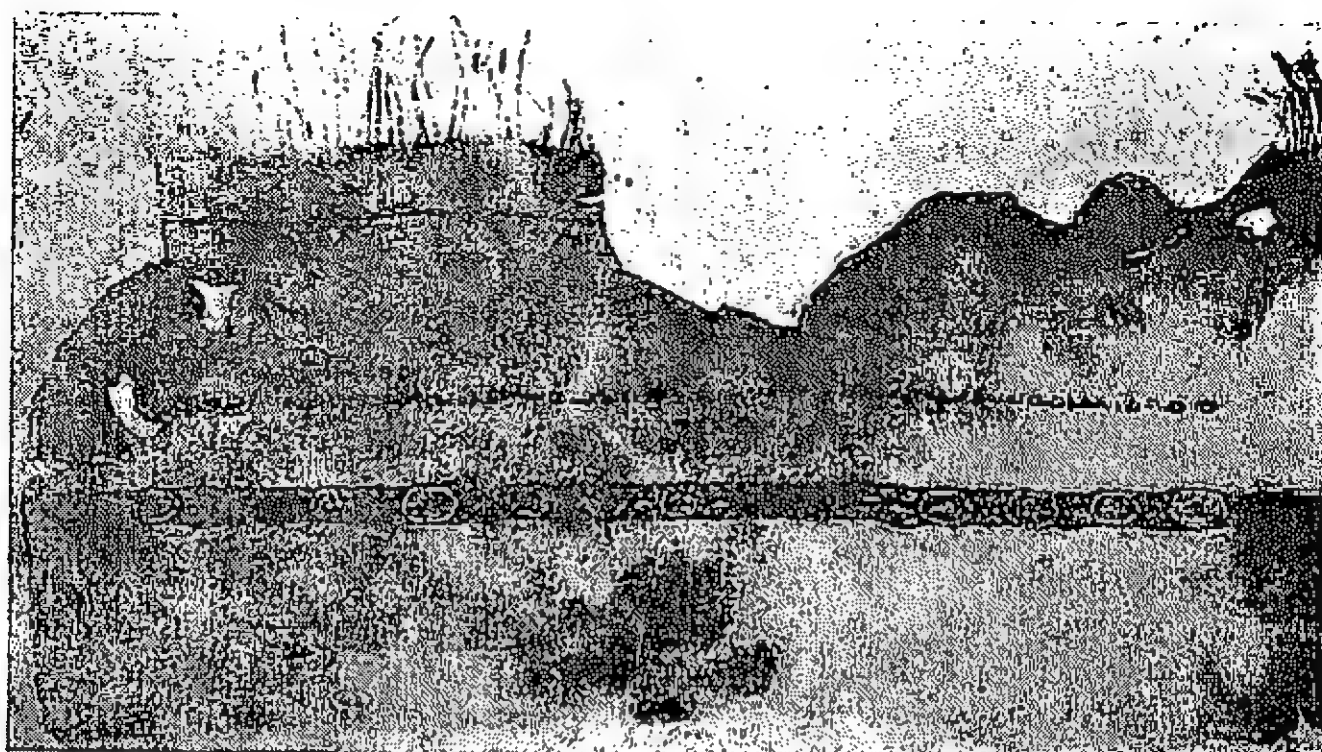
الكتابة العربية المنسوجة في الثوب أو المطرزة فيه إلى أن عممت في آخر الأمر على الأقمشة المزخرفة بهذه الطريقة وعلى المصانع التي أنتجتها (٢٨٠).

وقد اختلف الباحثون والمؤرخون في أصل الطراز، فذكر المؤرخون وعلى رأسهم ابن خلدون بأنه فارسي معرب لأنه كان من عادة ملوك إيران قبل الإسلام أن يزينوا ملابسهم بصور تميزها عن غيرها، (٢٨١) وهو رأى بنى - فى غالب الظن - على تخمين وافتراض ولا يقوم على تأييده غير ما ذكره الفخرى فى الآداب السلطانية (٢٨٢) من قصة البساط والكتابة الفارسية التى تشير إلى قتل أبرويز على يد ابنه، أو ما ذكره المسعودى فى مروج الذهب من أن البساط المشار إليه كان يشتمل على رسم يمثل قصة قتل الوليد بن عبد الملك على يد ابن عمه يزيد، وليس أدل على ضعف سند ابن خلدون من هذا التناقض الواضح بين الفخرى والمسعودى إذ كيف يشتمل بساط واحد على قصتين مختلفتين تماما فى العصر والتاريخ إحداهما فارسية والأخرى عربية أموية.

بينما ذكر الباحثون وعلى رأسهم كونل بأن مصانع النسيج البيزنطية المسماة بمصانع الجنيسيوم كانت تحتفظ بأسرار نسج الأقمشة الرفيعة وتكتب عليها أسماء المصانع التى نسجتها وأسماء من نسجوها من الصناع، ونظرا لأن مصانع النسيج الحكومية كانت موجودة فى الدولتين البيزنطية والساسانية، ونظرا لأن العرب لم تكن لهم فنون تتعارض مع فنون البلاد التى فتحوها، فقد تركوا - كما أسلفنا - فنون هذه البلاد وصناعاتها على ما كانت عليه، والراجع فى هذا الصدد من ثم أن دور الطراز الإسلامية كانت قد نشأت فى الدولة الأموية وفقا لما كانت عليه فى مصانعها القديمة، (٢٨٣) يؤيد ذلك ما ذكره ابن عبدربه (٢٨٤) نقلا عن هشام بن الحسن أن الحسن البصرى كان يرتدى قميصا فى حافته علامة أهداه إليه مسلمة بن عبد الملك، ولا شك أن هذه العلامة كانت تعنى - فيما ذكره ابن خلدون (٢٨٥) والمقريزى - (٢٨٦) الطراز، وقد أشار المسعودى (٢٨٧) إلى أن عهد سليمان بن عبد الملك كان قد شهد وجود هذا النوع من دور الطراز، وذكر ابن الأثير (٢٨٨) أن ابن طولون كان قد امتنع فى سنة (٢٦٩هـ / ٨٨٢م) عن ذكر اسم الموفق من خطبة الجمعة وحذفه من الطراز.

أما البيهقى (٢٨٩) فقد أفاض فى شرح هذا الموضوع فيما نقله عن الكسائى عندما دخل

على الرشيد وهو جالس فى إيوانه ويده درهم مكتوب يتأمله، ومؤدى ما نقله فى هذا الصدد أن القراطيس الإغريقية كانت تعمل فى مصر موسومة بطراز التثليت المسيحى المعروف (الأب والإبن والروح القدس)، واستمر ذلك حتى كان عصر عبدالمملك بن مروان الذى استاء منها عندما مر عليه أحدها وأمر بتغييره على الملابس والورق والستور إلى نص يشير صراحة إلى التوحيد «شهد الله أنه لا إله إلا هو» ومعاقبة كل من يخالف ذلك، إلا أن هذا الأمر كان سببا من بين أسباب النزاع الكبير الذى دب بين عبدالمملك بن مروان وبين الامبراطور البيزنطى جستنيان الثانى مما يرجح عدم استقرار الحال بالنسبة للطراز، وهو الأمر الذى حدا بالمؤرخين - على ما يبدو - إلى القول بإرجاع أول ظهور للطراز على النسيج فى العصر الإسلامى إلى عصر هشام بن عبدالمملك،^(٢٩٠) مع أن أقدم قطعة نسيج إسلامية مؤرخة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة هى عمامة سمويل بن موسى وترجع إلى سنة (٨٨هـ / ٧٠٥م) أى إلى عهد الوليد بن عبد المملك (٨٦-٩٦هـ / ٧٠٥-٧١٥م) (شكل ٨٧)، وهى قطعة منسوجة بطريقة القباطى، مما يدل على أنها من صناعة مصر التى دخلت الإسلام وكانت تكتب القراطيس بطراز الكتابة الإغريقية مما يؤيد ما ذهب إليه البيهقى.



شكل ٨٧- عمامة سمويل بن موسى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وهى أقدم قطعة نسيج إسلامية مؤرخة، من صناعة مصر سنة (٨٨هـ / ٧٠٧م)

وكان اتخاذ الطراز على حد قول ابن خلدون من علامات السلطان، تماماً كذكر إسم الخليفة في خطب الجمعة والعيد، ونقش إسمه على السكة التي كانت تضرب في عهده، وقد كشفت الحفائر الأثرية عن قطع عديدة من المنسوجات كتب على بعضها «مما عمل في طراز الخاصة» وعلى بعضها الآخر «مما عمل في طراز العامة»، ويفهم من هاتين العبارتين أن الدولة الإسلامية كانت قد شهدت نوعين من مصانع الطراز أحدهما المصانع الحكومية التي عرفت بطراز الخاصة، والآخر المصانع الأهلية التي عرفت بطراز العامة، وقد أطلقت لفظة الطراز في آخر الأمر على الشريط المشتمل على الكتابة المنسوجة أو المطرزة في النسيج، كما أطلقت على الأقمشة المزخرفة بهذه الطريقة وكذلك على المصانع التي أنتجتها (٢٩١).

ويثبت ما ورد في الكتابات التاريخية أن دور الطراز العامة لم تكن بمعزل عن رقابة الدولة، يؤيد ذلك أن المواد الخام اللازمة لهذه الدور كانت تؤخذ من مندوبيها، وأن بيع منتجاتها لم يكن يتم إلا بإشرافها، وفوق هذه وذاك كانت هذه الدور ملزمة بتزويد الدولة بكميات محددة من الأقمشة، وكانت المنسوجات التي تخرج من أنوالها تحمل إلى مكان معين حيث تطوى وترتب وتوضع في أسفاط خاصة ثم تنقل إلى الأسواق لكي تباع، وهذه العمليات المختلفة من طي وترتيب ووضع في الأسفاط كانت تتم بواسطة موظفين من الدولة يؤجرون عليها، أما البيع فلم يكن يجري إلا على يد مندوب من دار الطراز الخاصة، وأغلب الظن أن الغرض من هذه الرقابة كان هو الحرص على المحافظة على مستوى هذه الصناعة وإبقائها في مرتبة عالية الجودة، والحق أن العرب قد نجحوا في ذلك نجاحاً تشهد به ما كشفت عنه الحفائر الأثرية من أقمشة إسلامية (٢٩٢).

وقد انتشرت دور الطراز بنوعيها الخاص والعام في شرق العالم الإسلامي وغربه، وسأيرت هذه الدور في كل أمورها تقدم الدولة الإسلامية وتأخرها، وانعكست فيها من ثم آيات ازدهار هذه الدولة وعلامات تدهورها، وقد أشار إلى ذلك ابن خلدون عندما قال أن دور الطراز بقيت قائمة ما بقيت الدول الإسلامية غنية قوية، حتى إذا ضاق نطاقها عن الترف ومشى الضعف والوهن تعطلت هذه الدور ثم انمحت، وأخذ السلاطين يشترون الثياب التي يلبسونها أو يخلعونها على أمرائهم ووزرائهم من الأسواق (٢٩٣) وهي حقيقة أيدها المقرئ في خطه عندما قال عند حديثه عن سوق الشرايشيين أنه كان بهذا السوق

عدة تجار لشراء التشاريف والخلع وبيعها للسلطان فى ديوانه الخاص وللأمراء وينال الناس من ذلك فوائد جلية، (٢٩٤) ولذلك كان لإنشاء دور الطراز فى جميع الأقطار الإسلامية أهمية كبرى عند خلفاء العصرين الأموى والعباسى، ونسجت بتلك الدور - التى يبدو أن بعضها كان مقاما فى قصور الخلفاء أنفسهم - (٢٩٥) ثياب فاخرة محلاة بأشرطة الطراز التى كان ينقش فيها إسم الخليفة تسجيلا لحكمه وسلطانه، ومن هنا كان ناظر الطراز واحدا من أجل رجالات الدولة وأسماءهم قدرا (٢٩٦).

وكسائر الفنون الأخرى بدأت المنسوجات الإسلامية - بعد فترة قصيرة اعتمدت فيها على التقاليد الفنية التى عرفت قبل الإسلام - فى الاستغناء تدريجيا عن الرسوم الأدمية التى سادت الفنون الساسانية والبيزنطية، واستبدلتها بالزخارف النباتية والهندسية والكتابية، ومع ذلك فقد ظلت مبقية على بعض العناصر القبطية من رسوم الطير والحيوان حتى القرن (٤هـ / ١٠م)، ثم ما لبثت هذه الصناعة أن ازدهرت على أيدي المسلمين ازدهارا منقطع النظير ساعدها على شق طريقها إلى الأسواق الأجنبية فأقبل الأوروبيون عليها إقبالا شديدا وسَمَّوها فى لغاتهم بأسماء البلدان التى أنتجتها، ثم أطلقوا هذه الأسماء العربية على ما عملته مصانعهم من أقمشة قلدوا بها تلك المنسوجات الإسلامية مثل كلمة موسلين (Muslin) المأخوذة من إسم المدينة العراقية المعروفة «الموصل» وكلمة جسراندين (Grandine) المشتقة من اسم المدينة الأندلسية الشهيرة «غرناطة» وكلمة ركامو (Ricamo) المحورة من الكلمة العربية «رُقْم» وكلمة (Cotton) المُنْبَثقة من العربية «قطن» وغيرها (٢٩٧).

ولعل أروع مثال لأقمشة صقلية التى ظهرت عليها آثار المنسوجات الإسلامية بوضوح كامل يتمثل فى عباءة التتويج التى كان يتوارثها أباطرة الدولة الرومانية والمحافظة حتى اليوم فى متحف الكنوز بفيينا والتى تزدان - فوق زخارفها الجميلة - بنص عربى منسوج على حافتها بالخط الكوفى بخيوط من ذهب يقول «مما عمل بالخزانة الملكية المعمورة بالسعد والإجلال والكمال والطول والأفضال والقبول والإقبال والسماحة والجلال والفخر والجمال وبلوغ الأمانى والآمال وطيب الأيام والليالى بلا زوال ولا انتقال بالعز والدعاية والحفظ والحماية والسعد والسلامة والنصر والكفاية بمدينة صقلية سنة ثمان وعشرين وخمسائة» (٢٩٨).

ومن صقلية سرت تلك النهضة الصناعية النسيجية إلى المدن الإيطالية مثل لوكا وفلورنسا والبندقية فأخرجت مناسجها أقمشة قريبة الشبه مما أنتجه المسلمون حتى صعب التفريق في بعض الأحيان بين الأصلي والمقلد،^(٢٩٩) وتذكر المراجع محاولتين عربيتين لغزو روما كانت أولاهما سنة (٢٣٢هـ / ٨٤٦م) وكانت الثانية سنة (٢٥٧هـ / ٨٧٠م)، وقد تركت هاتان المحاولتان أثرهما على الصناعات النسيجية الإيطالية، ثم عبر العرب في القرن (٤هـ / ١٠م) جبال الألب إلى وسط أوروبا ونشروا حضارتهم في سويسرا وفرنسا وألمانيا، وتوسعوا في التجارة مع هذه البلاد وخاصة المنسوجات الحريرية والقطنية التي كانوا يجلبونها معهم من الشرق الأدنى من دمشق وبغداد والأسكندرية، ومن الشرق الأقصى من الهند والصين^(٣٠٠).

وصفوة القول أن دور الطراز الإسلامية كانت قد استخدمت نفس المواد الخام التي عرفتها عصور ما قبل الإسلام في مصر، ونعني بذلك الكتان والصوف والقطن والحرير، يدل على ذلك ما أورده بعض المصادر العربية ولاسيما كتب الرحالة من إشارات واضحة عن مناطق زراعة الكتان وتصديره في العصر الإسلامي، فذكر ابن حوقل أنه كان يزرع في محله بنها وسمنود بالوجه البحري،^(٣٠١) وأضاف ابن بطوطة إليهما دلاص وبوش^(٣٠٢) في بني سويف، وزاد المقدسي على هذه وتلك الفيوم وبوصير بالوجه القبلي^(٣٠٣).

أما الصوف فقد ظل في المرتبة الثانية بعد الكتان، وجاء ذكره في بعض المصادر العربية حيث أشار الجاحظ إلى أن خير الأكسية من الصوف المصرية،^(٣٠٤) وذكر المقرئ أن معاوية بن أبي سفيان كان لا يذفا عندما كبر فأجمع من حوله على أنه لا يذفته إلا الأكسية المصرية التي تعمل من صوفها المرعز العسلي غير المصبوغ،^(٣٠٥) أما القطن فمن الثابت أنه كان معروفا للعرب قبل مجيئهم إلى مصر لأنه كان يزرع في كل من اليمن والعراق، ويغلب على الظن أنهم نقلوه إليها، إما زراعة أو استيرادا، وقد ورد ذكره في بعض المصادر العربية ولاسيما المقرئ،^(٣٠٦) أما الحرير فكان من الأمور التي حرم الدين الإسلامي استعماله على الرجال، يدل على ذلك ما ورد عن النبي (ﷺ) من أنه نهى الرجال من لبس الحرير والديباج والجلوس عليه،^(٣٠٧) ثم جاءت كتب الحسبة بعد ذلك فأشارت إلى أنه يجوز للرجال جعل طراز من حرير في الثوب بشرط ألا يتجاوز ذلك قدر أربعة

أصابع^(٣٠٨) طبقا لما جاء فيما ذكره سويد بن غفلة من أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه كان قد خطب الناس بالجابية فقال «نهى نبي الله (ﷺ) عن لبس الحرير إلا موضع أصبعين أو ثلاث أو أربع^(٣٠٩)».

والواقع أن موضوع الغزل في العصر الإسلامي قد نال كثيرا من مناقشات الباحثين والمختصين فأجمع كل من تناول الخيوط المغزولة سواء كانت خيوطا كتانية أو صوفية على أن ما برم منها جهة اليسار كان بمصر ورمز إليه بحرف (S) وما برم منها جهة اليمين كان من الخارج وعلى وجه الخصوص من آسيا ورمز إليه بحرف (Z) واتخذوا من ذلك نظرية ثابتة نادى بها كل من فستر^(٣١٠) ولام^(٣١١)، ثم جاءت بعد ذلك الدراسة المستفيضة التي قامت الأستاذة الدكتورة سعاد ماهر فأنبت بالأدلة المادية القاطعة من الأقمشة الأثرية المحفوظة بالمتاحف المختلفة محليا وخارجيا عكس ذلك تماما فيما يتعلق بكل من الأقمشة المصرية القبطية والإسلامية على السواء^(٣١٢).

الفصل الثاني

فنون النسيج والسجاد المصري
الإسلامي عبر العصور

الفصل الثاني

فنون النسيج والسجاد المصري الإسلامي عبر العصور

أشرنا في مقدمة الحديث عن هذا الباب إلى أن فصله الثاني يختص بفنون النسيج والسجاد المصري الإسلامي عبر العصور، ونعني بذلك أنه يشتمل على ثلاث نقاط رئيسية تتعلق أولاها بفنون النسيج والسجاد المصري الإسلامي في العصرين العباسي والطولوني فيما بين القرنين (٢-٤هـ / ٨-١٠م)، وتتعلق ثانيتهما بفنون النسيج والسجاد المصري الإسلامي في العصرين الفاطمي والأيوبي فيما بين القرنين (٤-٧هـ / ١٠-١٣م) وتتعلق ثالثتهما بفنون النسيج والسجاد المصري الإسلامي في العصرين المملوكي والعثماني فيما بين القرنين (٧-١٢هـ / ١٣-١٨م) وفيما يلي عرض موجز لكل عصر من هذه العصور:

١- فنون النسيج والسجاد المصري الإسلامي في العصرين

العباسي والطولوني (٢-٤هـ / ٨-١٠م)

ظلت المنسوجات الإسلامية في عصورها المبكرة تعمل وفق الأساليب المسيحية في البلاد التي أفاء الله على العرب بفتحها، ثم مالبت أن تظهر في البلاد أسلوب إسلامي خالص أخذ يتطور تدريجيا حتى ساد طرازه الجديد مختلف الأقطار الإسلامية، وخاصة بعد أن أصبح لهذا الطراز ذاتيته وسماته المميزة والفريدة التي ذاب فيها ما تمثله من عناصر فنون الأمم التي سبقته في كل من مصر والشام وإيران والعراق وتركيا والأندلس وصقلية والهند (٣١٣).

وبذلك لم يسفر فتح العرب لمصر سنة (٢١هـ / ٦٤١م) عن تغير يذكر في أساليب الحرف والصناعات التي كان الأقباط يمارسونها بكل خبرة ومهارة، فاعتمد العرب - أول الأمر - عليهم في كافة المجالات الحرفية والصناعية بما في ذلك صناعة النسيج التي عرفت مصانعها بدور الطراز كما أشرنا - ثم ما لبثت هذه الدور أن استغنت عن الرسوم الأدمية التي انتشرت في زخارف المنسوجات القبطية وحلت محلها رسوم الطير والحيوان والكتابة العربية والعناصر النباتية، (٣١٤) وذاعت شهرة هذه الدور في مصر بما أنتجته من المنسوجات

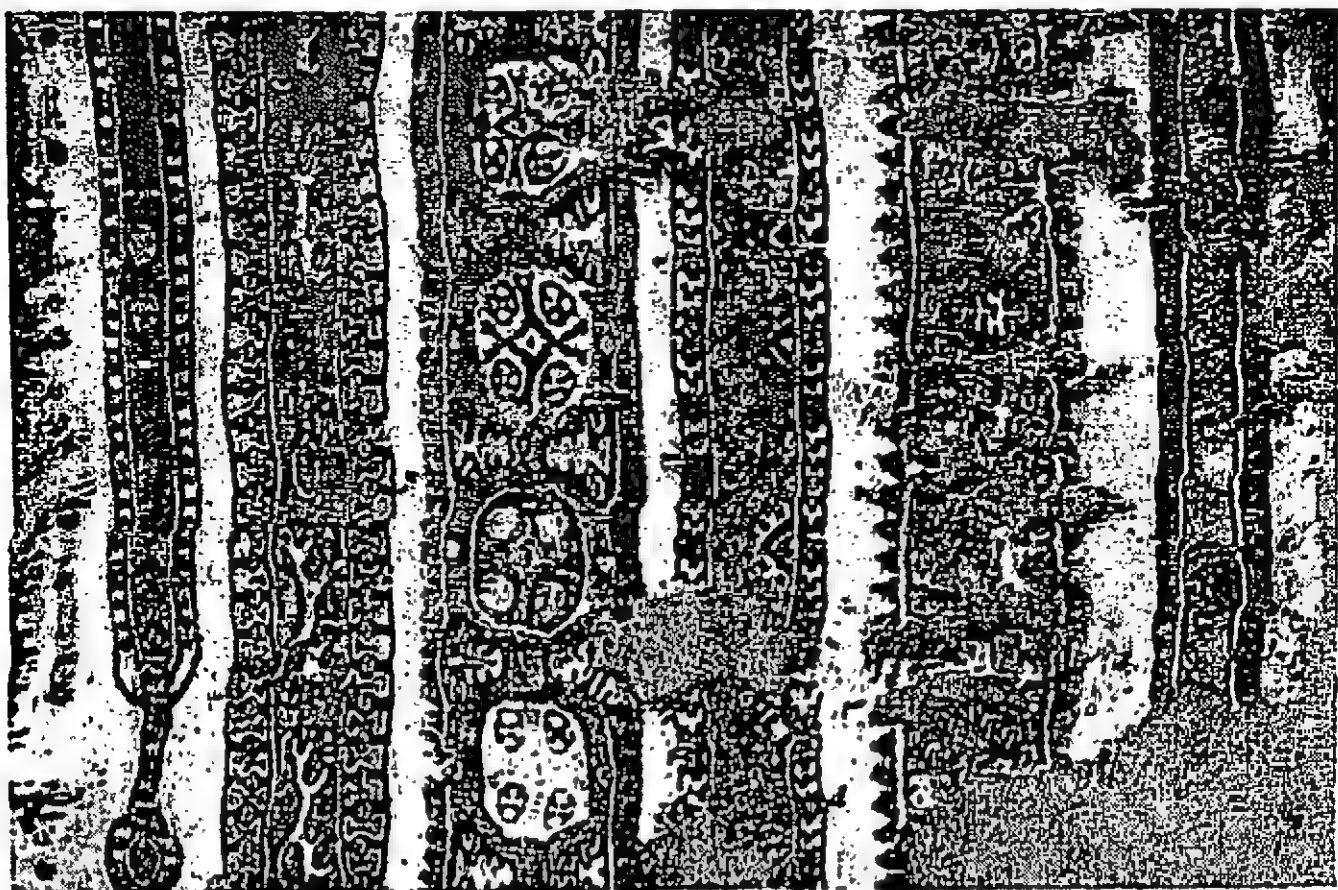
الكتانية والصوفية والحريرية التي صدر الكثير منها إلى كل من سوريا والعراق،^(٣١٥) وقد عثر في سامرا على قطعة نسيج من الكتان يرجع تاريخها إلى القرن (٣هـ / ٩م) تزيينها كتابات عربية مطرزة بالحرير الأحمر تقول أنها صنعت في مدينة تنيس بمصر،^(٣١٦) كذلك فقد عثر على قطع أخرى من صناعة مصر في العصر الطولوني عليها أسماء بعض أسماء الولاة الطولونيين،^(٣١٧) وكانت تنيس واحدة من أشهر مراكز صناعة النسيج المصري الإسلامي على الإطلاق واشتعلت على عدد هائل من الأنوال التي أنتجت مختلف أنواع الأقمشة كالقصب الذي كان يستخدم للعمائم، والبدنة التي كانت تصنع منها ملابس الخلفاء، والبوقلمون الذي يتغير لونه بتغير زاوية وقوع الضوء عليه وتصنع منه كسوة السروج وأغطية المحاف السلطانية ونحوها.

وإلى جانب تنيس كمركز من أهم مراكز صناعة النسيج المصري الإسلامي في الوجه البحري كانت هناك مدينة تونة التي قيل أنه كانت تصنع فيها كسوة الكعبة من الكتان الفاخر، ومدينة دبيق التي اشتهرت بمنسوجاتها الحريرية الراقية، ودمياط التي عرفت بأقمشتها الكتانية البيضاء الرقيقة، إضافة إلى الإسكندرية والفسطاط وغيرها، كذلك فقط عملت المنسوجات المصرية الإسلامية في كثير من مدن الوجه القبلي مثل الأشمونيين والبهنسا والفيوم وأخميم والشيخ عبادة وأسيوط وغيرها، وكان الأسلوب الصناعي السائد في هذه المراكز هو اتخاذ لحامات الأقمشة من الصوف أو الحرير وعمل سداتها من الكتان، علاوة على ما صنع من أقمشة حريرية خالصة كانت توشى في كثير من الحالات بخيوط من الذهب^(٣١٨).

وكان من أبرز أنواع المنسوجات المصرية التي أنتجت في هذه الفترة الأقمشة الكتانية والصوفية ذات الزخارف المنسوجة بالألوان المتعددة مثلة في شيشان العمائم والأوشحة (الشيلا) والستائر الخشنة السمكة، إضافة إلى الأقمشة الكتانية ذات الزخارف الحريرية والمطرزة، وكانت الوحدات الزخرفية الشائعة في هذه وتلك هي أشكال الطيور والحيوانات المتقابلة أو المتدايرة مع بعض الكتابات الكوفية^(٣١٩).

وقد ظلت الأساليب الصناعية القبطية التي كانت قد بلغت مرحلة طيبة من التطور خلال القرنين السادس والسابع الميلاديين متبعة في أوائل العصر الإسلامي، ولهذا لم يكن هناك إختلاف جوهري بين ما كان يصنعه الأقباط لقومهم وما كانوا يصنعونه للعرب في

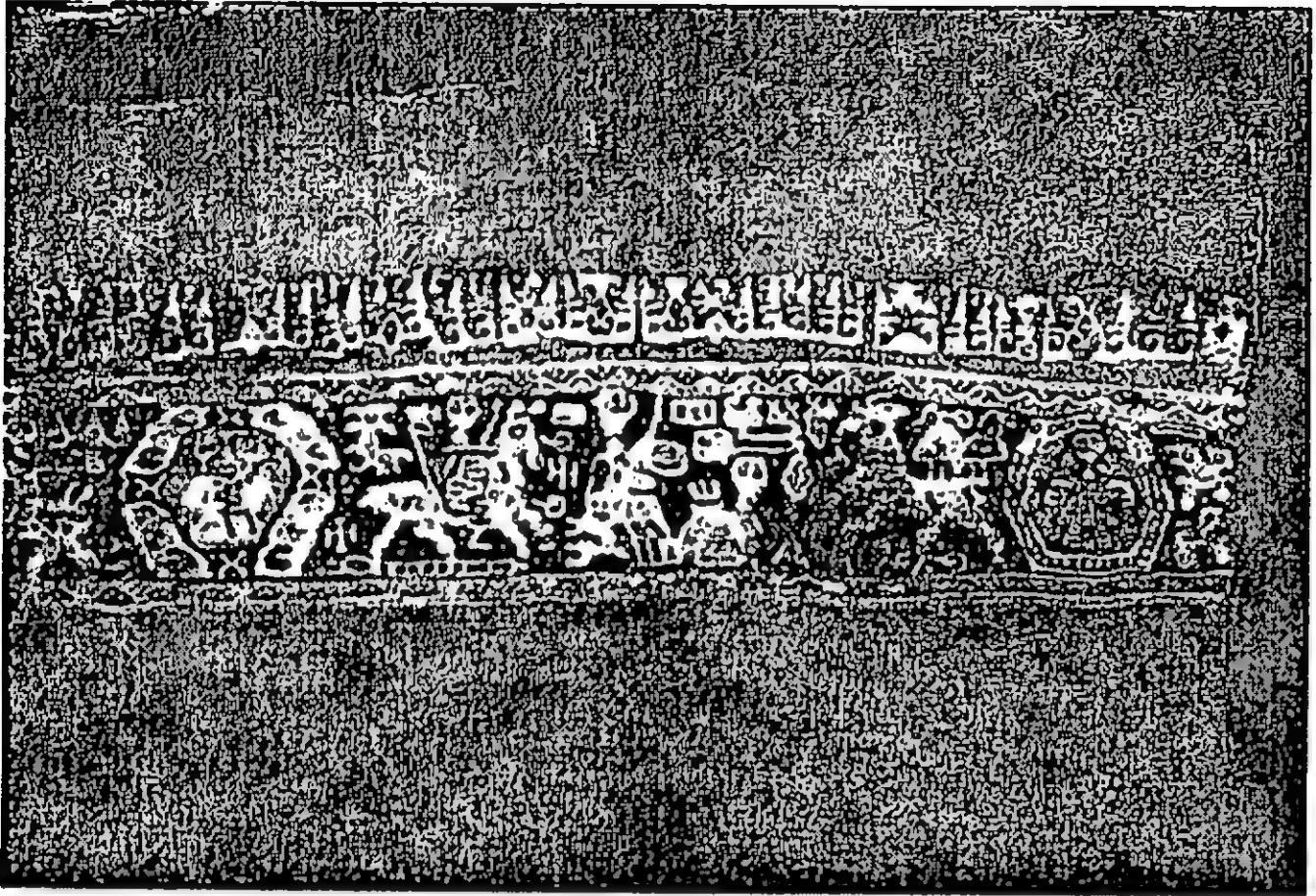
عهد الدولتين العباسية والطولونية^(٣٢٠) باستثناء ظهور الكتابات الكوفية التي سجلت أسماء الخلفاء والولاة الذين أمروا بصناعة المنسوج وأسماء المدن التي نسج فيها وتواريخ هذا النسج، وفي متحف الفن الإسلامى بالقاهرة كثير من قطع الشاش الذى كان يستخدم عادة فى العمائم والأوشحة، وكان ينسج من الكتان الأسود أو من الصوف المحلى بالأشرطة المنسوجة، ومنها قطعة يزينها صف من أشكال الجمال عليها كتابة كوفية تشير إلى أنها من إنتاج طراز الخاصة بالفيوم، وقطعة أخرى ترجع إلى العصر الطولونى خلال القرن (٣هـ / ٩م) تزينها زخارف طيور وحيوانات ذات مسحة تحويرية توحى باستمرار التقاليد القبطية (شكل ٨٨).



شكل ٨٨- قطعة من الصوف فى متحف برلين تزينها زخارف محورة توضح استمرار التقاليد القبطية فى النسيج الإسلامى المبكر فى مصر فيما بين القرنين (١ - ٣هـ / ٧ - ٩م)

كذلك فى متحف المتروبوليتان بنيويورك قطع أخرى من هذا النوع أكثر تقدماً، منها وشاح أو شال من الصوف الأسود تزينه أشرطة مختلفة العروض نسجت زخارفها من الصوف والكتان بألوان متعددة نجد فى شريطها الرئيسى جامات ذات وحدات زخرفية

مختلفة تفصل بينها أشكال طيور محورة نسجت باللون الأبيض والأصفر والأسود على أرضية حمراء، وعلى جانبي هذا الشريط الرئيسى كتابة كوفية بيضاء على أرضية سوداء، ونجد فى شريط آخر أشكالاً آدمية ورسوم طيور وحيوانات ووريدات داخل مناطق سدسة،^(٣٢١) وقد نسجت زخارف هذه القطعة بطريقة تحويرية شديدة تعد واحدة من أبرز خصائص المنسوجات الطولونية فى القرن (٣هـ / ٩م) (شكل ٨٩).



شكل ٨٩- قطعة من الصوف والكتان فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزيينها زخارف ذات تأثيرات قبطية (٣- ٤هـ / ٩- ١٠م)

أما بالنسبة للنوع الثانى وهو الأقمشة الكتانية ذات الزخارف الحريرية المنسوجة والمطرزة فإن أقدم ما وصلنا منها قطعة بمتحف الدولة فى برلين عليها اسم الخليفة هارون الرشيد (١٧٠-١٩٤هـ / ٧٨٩-٨٠٩م) واسم النساج مروان بن مرعى، وهى قطعة ذات كتابات كوفية وأشكال هندسية نسجت بخيوط من الحرير المتعدد الألوان، وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة أخرى من هذا النوع من صناعة مصر عليها اسم الأمين بن هارون الرشيد (١٩٤-١٩٨هـ / ٨٠٩-٨١٣م)، وكانت زخارف هذا النوع من الأقمشة إما

منسوجة أو مطرزة بخيوط حريرية ذات ألوان مختلفة، وترجع أقدم قطعة منه إلى سنة (٢٨٢هـ/٨٩٥م) على عهد الخليفة العباسي المعتضد (٢٧٩-٢٩٠هـ/ ٨٩٢-٩٠٢م) ونجد في كتاباته تنوعا زخرفيا كبيرا كان أهمه انتهاء بعض حروفها بأنصاف مراوح نخيلية يغلب على الظن أنها كانت أصلا لما عرف من الكتابات الكوفية المورقة والمزهرة التي شاعت في آثار العصر الفاطمي فيما بعد.

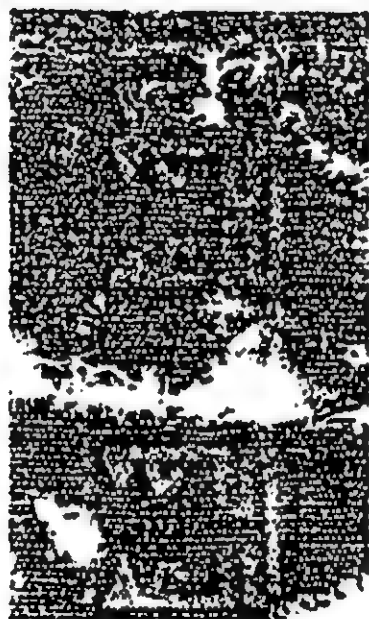
أما فيما يتعلق بفنون السجاجيد والطنافس في هذين العصرين فقد اصطلاح مؤرخو الفنون على أن السجاجيد هي كل ما يفرش على الأرض من الأشرطة ذات الحمل (pile carpets) المنسوجة من الكتان والصوف والقطن والحرير، وقد عرفت هذه الأشرطة - على ما يبدو - منذ العصور القديمة في كل من مصر والعراق نظرا للحاجة إليها في تغطية خشونة الأرض وصلابتها من ناحية ولتفادي رطوبتها وبرودتها من ناحية أخرى، ويغلب على الظن أن مواردها الخام لم تختلف حينذاك كثيرا عما كان شائعا في منسوجات هذه البلدان، أما الطنافس فهي جمع طنفسه وهي كلمة فارسية تعني اللف أو الطي، ويذكر ياقوت الحموي في كلمة القطيفة أنها كساء له حمل يفرشه الناس،^(٣٢٢) والراجع عند مؤرخي الفنون أن المنطقة التي اهتمدى فيها الإنسان لعمل هذه الطنافس كانت في المساحة الممتدة من بلاد الصين شرقا حتى آسيا الوسطى غربا، وهذا يعنى الموطن الذي سكنه الأتراك، ويعنى من ثم أن هؤلاء الأتراك كانوا هم أول من عرف نسج الطافس استنتاجا مما كشفت عنه الحفائر الألمانية بالقرب من مدينة طرغان مما يغلب على الظن نسبته إلى ما بين القرنين (٦٣-٣٢٣م).

والراجع في هذا الصدد أن القبائل الرحل التي كانت تنتقل بأغنامها في تلك المنطقة الشاسعة كانت أول من اهتمدى إلى عمل هذه الطنافس عندما جزوا أصواف أغنامهم واستخدموها بطريقة بدائية بسيطة في عمل أول أنواعها من خيوط رأسية معقودة حولها خصلات من الصوف مثبتة في مكانها بواسطة خيوط أخرى عرضية،^(٣٢٤) ثم أخذت هذه الطنافس تتطور حتى اختلفت ساداتها الأولى وحلت محلها مظاهر فنية جديدة نقلتها من طور الفن البدائي البسيط إلى مرحلة الفن المتطور الجميل.

أما فيما يتعلق بفن السجاد المصري الإسلامي في هذين العصرين فقد أشارت بعض المراجع العربية إلى أن صناعة أشرطة وبرية كتانية عملت عقدها من اللحمة كانت تصنع في

الفسطاط منذ العصر العباسي وحتى العصر المملوكي، وكانت المدينة حينذاك أكبر منافس لبلاد العجم في هذه الصناعة،^(٣٢٥) يؤيد ذلك ما جاء في وثائق جنيزة القاهرة من أن أربعمائة وثلاثة وأربعون يهوديا كانوا يعملون في حقل صناعة السجاد في مصر،^(٣٢٦) وقد أمدتنا حفائر الفسطاط بقطع من السجاد ذات أهمية كبرى في دراسة هذه الصناعة بمصر في فجر الإسلام، منها مما يحتفظ به متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطعة عليها بقية تاريخ يُرجَّح أنه سنة (٢٠٦هـ / ٨٢١م) وقطعتان أخريان عليهما كتابات كوفية تحمل إحداهما تاريخا يسبق تاريخ القطعة المشار إليها بأربع سنوات (٢٠٢هـ / ٨١٧م)^(٣٢٧).

وفي متحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة سجاد هامة (شكل ٩٠) عشر عليها في الفسطاط تزيينها زخارف تشبه الدانتلا وشريط من المثلثات والأقراص الدائرية بالألوان الأزرق والأصفر والأخضر والبنى على أرضية حمراء، ويحيط بهذه القطعة إطار عبارة عن شريط من الكتابة الكوفية باللون الأصفر على أرضية زرقاء داكنة، وقد عملت عقد هذه القطعة - كغيرها من مثيلاتها - حول خيط واحد من خيوط السدي، ويظهر من الحروف الكوفية التي عليها أنها أكثر تطورا من طبيعة الحروف التي وجدت في العصر العباسي، ولهذا كان من الصعب تقرير ما إذا كانت هذه القطعة وأمثالها مما عثر عليه في الفسطاط من صناعة مصر في عصورها الإسلامية المبكرة أم أنها استوردتها من الأقطار الإسلامية الأخرى ولاسيما العراق وإيران لما كان لكل منهما من شهرة صناعية واسعة في هذا المجال^(٣٢٨).

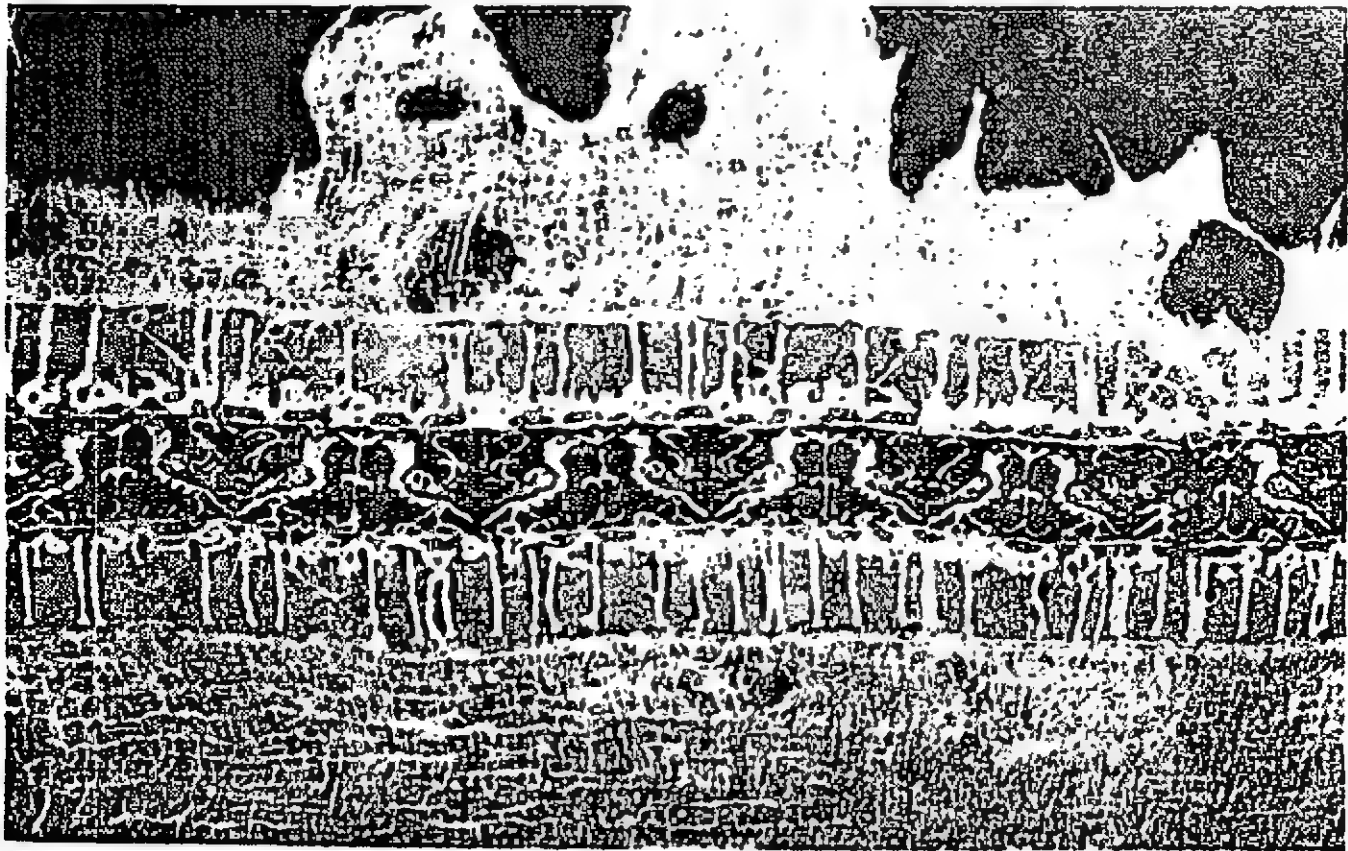


شكل ٩٠- قطعة من السجاد في متحف المتروبوليتان بنيويورك تزيينها زخارف تشبه الدانتلا عشر عليها في أطلال الفسطاط يغلب على الظن أنها ترجع إلى العصر الفاطمي فيما بين القرنين (٥ - ٦هـ / ١١ - ١٣م)

٢- فنون النسيج والسجاد المصري الإسلامي في العصرين

الفاطمى والأيوبي (ق٤ - ٥٧ / ١٠ - ١٣م)

اتبع النساجون في بداية العصر الفاطمي اساليب العصر العباسي ممزوجة بطريقة القباطى المصرية المشهورة، فكانوا يزينون القماش المنسوج بشريط عريض من الزخارف الهندسية والحيوانية وأشكال الطيور تحيط به من الجانبين كتابات كوفية إتخذت أول الأمر الأسلوب العباسي ثم ما لبثت أن تطورت واتخذت سمة التوريق والتزهير (٣٢٩) (شكل ٩١).



شكل ٩٠- قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة توضح استمرار الطراز العباسى فى النسيج المصرى خلال القرنين (٤ - ٥٥ / ١٠ - ١١م)

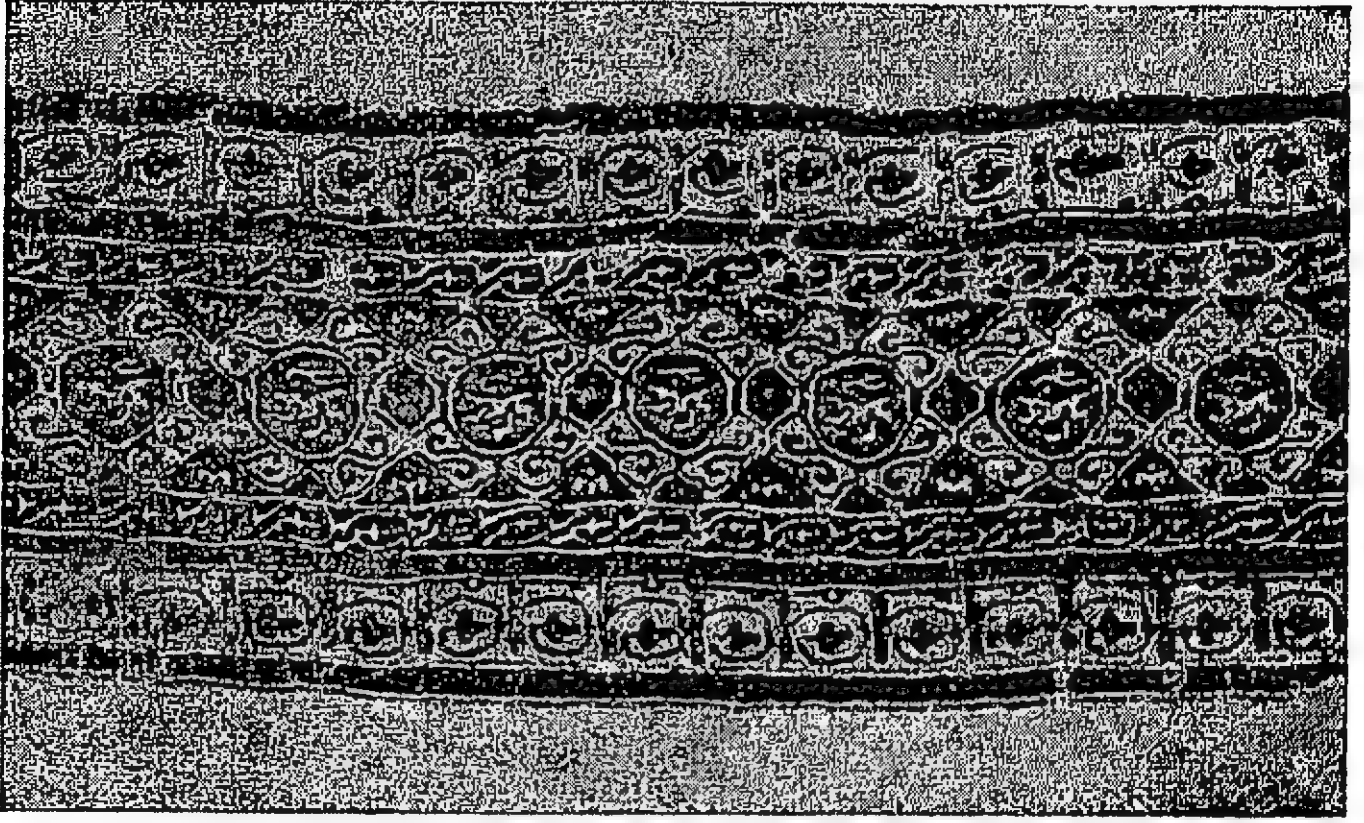
كذلك فقد ظلت المواد الخام التى استخدمت فى منسوجات العصر العباسي مستمرة فى أقمشة العصر الفاطمى، وهى الكتان والصوف والحرير، إلا أن ترتيب هذه المواد من حيث الأهمية كان قد تغير فأصبح الحرير منذ أواخر هذا العصر هو أهم هذه المواد جميعا، ولم يقتصر استخدامه حينذاك على خيوط اللحمية الملونة بل استعمل أيضا فى خيوط السدى حتى صارت القطعة كلها تنسج من الحرير، وبذلك تطورت صناعة النسيج فى مصر خلال

العصر الفاطمي كثيرا، وأصبحت الأقمشة الكتانية والحريرية في غاية الدقة والجمال من الناحيتين الصناعية والزخرفية، وتشير بعض المراجع الأجنبية المعربة إلى أن صناعة النسيج الفاطمي في مصر كانت قد بلغت حدا من الرقة جعل من الممكن فيها سحب عباءة أو ثوب كامل خلال حلقة خاتم،^(٣٣٠) وذكر المقرئ أن دار الديباج التي ألحقت بدار الوزير يعقوب بن كلس كانت تنسج العديد من الثياب الفاخرة ذات الحرير المقصب،^(٣٣١) كما ذكرت بعض المراجع العربية الهامة أن أمير فارس كان قد أرسل عشرين ألف دينار إلى تنيس ليشتري بها ثوبا من النسيج السلطاني المقصب الذي كانت تصنع منه ملابس النساء ولم يستطع رسله الذين أوفدهم لهذا الغرض الحصول على مطلبهم^(٣٣٢).

وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة كثير من قطع النسيج الفاطمي ذو الزخارف المنسوجة على إحداها كتابة كوفية من سطرين باسم الخليفة الأمر بأحكام الله (٤٠٤هـ/ ١٠١٣م) بينها شريط زخرفي تتألف عناصره من وحدة مكررة عبارة عن عصفورين متقابلين بينهما شجرة الحياة الساسانية، وقد نسجت هذه الزخارف بدقة وعناية تدل على مدى ما بلغت صناعة النسيج في مصر الفاطمية من إتقان وإبداع، (شكل ٩٢) وكانت منسوجات هذا العصر تزين عادة بشريط مزخرف بأشكال هندسية مكررة ذات وحدات سدسة أو معينة أو بيضوية يشتمل كل منها على رسم طائر أو حيوان في وضع متقابل أو متدابر، ويحد هذه الأشرطة من أعلا ومن أسفل شريطان ضيقان من الكتابة الكوفية مالبثا أن تطورا واتسعا وزاد عددها فيما بعد.

وتنقسم المنسوجات الفاطمية عند علماء الآثار تبعا لتعدد هذه الأشرطة إلى أربعة أقسام يمتد أولها من نهاية القرن الرابع إلى بداية القرن الخامس الهجري (١٠-١١م) وتدخل منسوجاته في حكم الخلفاء المعز والعزیز والحاكم من سنة (٣٥٩هـ / ٩٦٩م) إلى سنة (٤١١هـ / ١٠٢٠م) وانحصرت زخارف هذه المنسوجات في شريطين من الكتابة الكوفية الكبيرة المزهرة يحدان من أعلا ومن أسفل شريطا ثالثا قوام عناصره الزخرفية أشكال نباتية وحيوانية ذات أسلوب محور يشبه الأسلوب القبطي إلى حد ما.

ويمتد ثانيها طوال القرن الخامس الهجري (١١م) وتدخل منسوجاته في حكم الخلفتين الظاهر والمستنصر من سنة (٤١١هـ / ١٠٢٠م) إلى سنة (٤٨٧هـ / ١٠٩٤م)، وامتازت هذه المنسوجات بزيادة الإقبال على الأشرطة الزخرفية فاستعت هذه الأشرطة وزادت وحدانها، كما امتازت ببداية أفوال نجم الكتابة الكوفية التي أصبحت في المرتبة الثانية من الزخرفية.



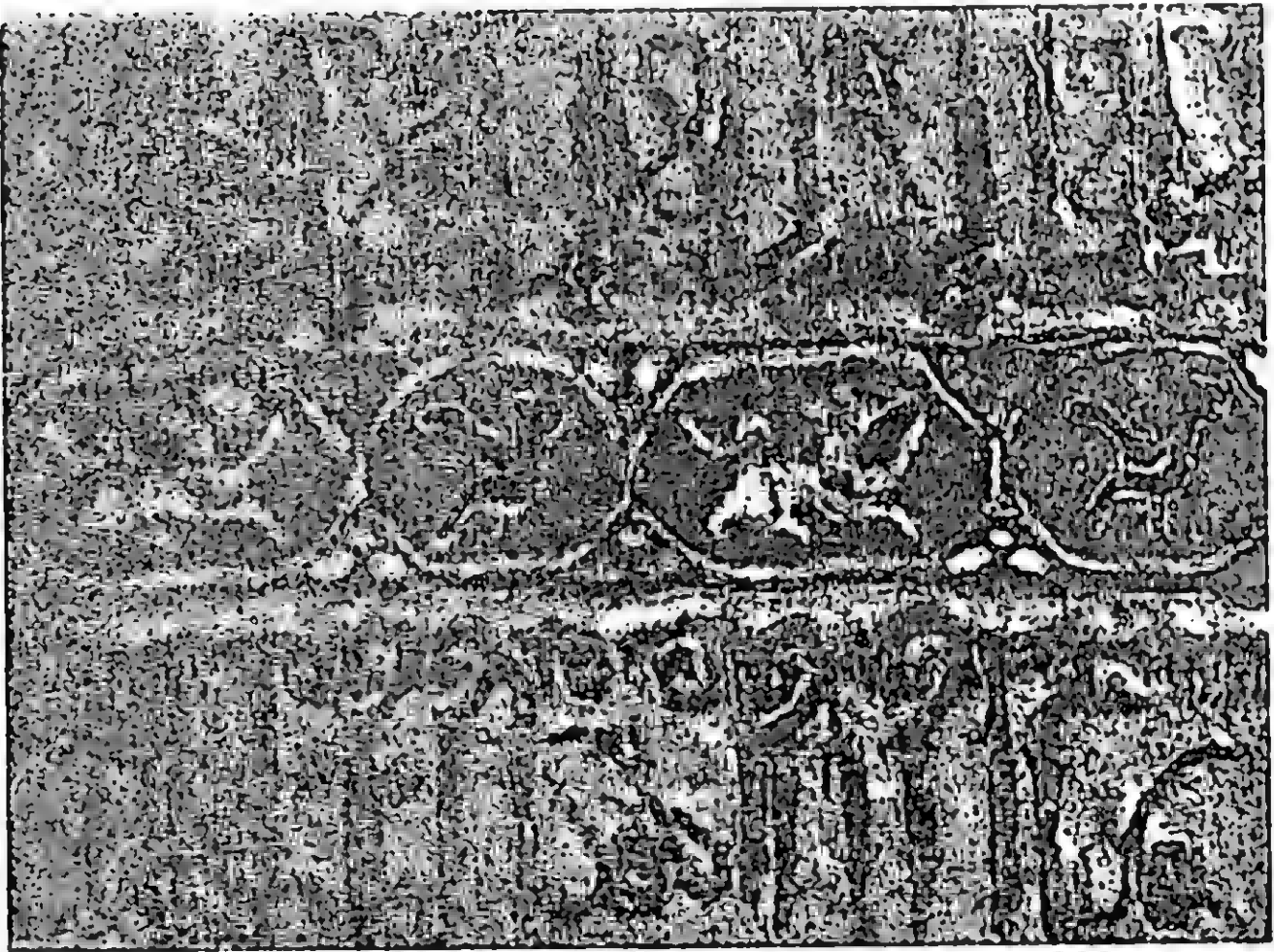
شكل ٩٢- قطعة من الكتان الفاطمي ذات زخارف منسوجة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يرجع تاريخها إلى القرن (٣- ٤هـ / ٩- ١٠م)

ويمتد ثالثهما من نهاية القرن الخامس حتى الربع الأول من القرن السادس الهجري (١١-١٢م) وتدخل منسوجاته في حكم الخليفين المستعلي والأمر من سنة (٤٨٧هـ / ١٠٩٤م) إلى سنة (٥٢٥هـ / ١١٣٠م)، وظهرت في هذه المنسوجات الأشربة والجداول التي تتنوع وتتداخل فتتكرر فيما بينها جامات ومعينات ودوائر تضم رسوم طيور وحيوانات وعناصر نباتية وضع فيها زيادة أقول نجم الكتابة الكوفية التي أصبحت عنصراً ثانوياً في الزخرفة لا يكاد يبين.

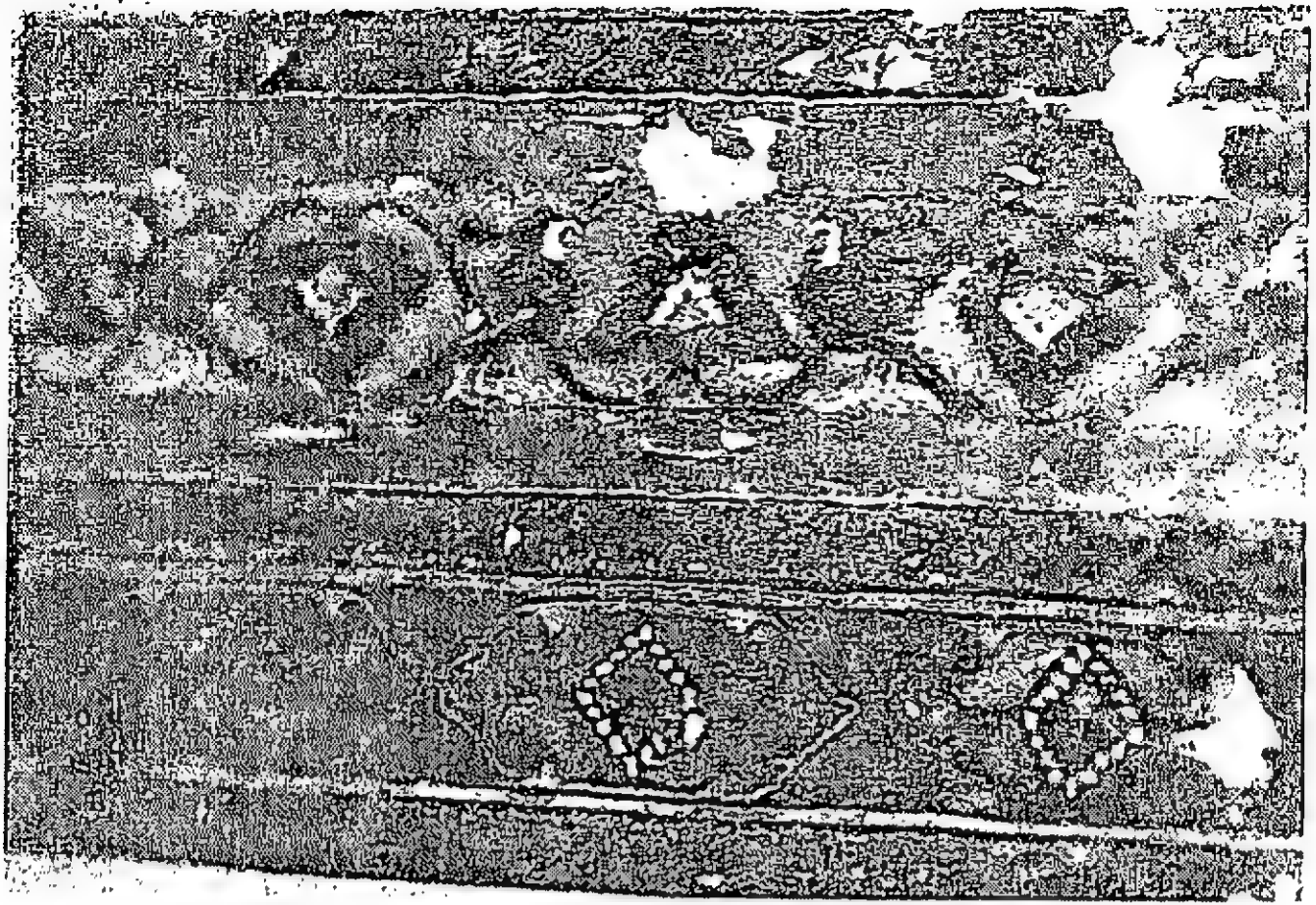
ويمتد رابعها من الربع الأول إلى الربع الأخير من القرن السادس الهجري (١٢م) من سنة (٥٢٥هـ / ١١٣٠م) إلى سنة (٥٦٧هـ / ١١٧١م) واتسمت منسوجاته بأنها عملت من الحرير الخالص سدى ولحمة وزينت بجداول تملأ أكبر مساحات المنسوج، وتحتصر فيما بينها أشربة رفيعة ذات كتابات عربية بخط لين تمثل بداية ظهور خط النسخ الذي أخذ في الشيوع بعد ذلك خلال العصر الأيوبي (٣٣٣).

وفي متحف المتروبوليتان بنيويورك ثلاث قطع من نسيج الكتان الفاطمي على أولاها كتابة باسم الخليفة الظاهر (٤١٢-٤٢٨هـ / ١٠٢١-١٠٣٦م) ويزينها شريطان رئيسيان

متماثلان في كل منها صف من الجامات الحمراء والسوداء بالتبادل بداخلها أشكال طيور وعقبان، يحيط بأحدهما شريطان آخران صغيران عليهما كتابة كوفية حمراء ذات تفرعات نباتية زرقاء، (شكل ٩٣) وعلى ثانيتهما خمسة أشرطة زخرفية عريضة ذات ألوان أحمر وأصفر ذهبي وأزرق فاتح وداكن تزينها رسوم أراب دائرية، وعلى ثالثها التي تعد واحدة من أجمل قطع النسيج الفاطمي أشرطة أفقية يشتمل أوسطها على أزواج من الصقور تفصل بين كل زوجين منها مروحة نخيلية على أرضية خضراء، وقد عملت زخارف هذه القطعة من الحرير المنسوج والخيوط المصنوعة من الجلد المطروق بالذهب، ويظهر من أسلوبها أنها من عصر الخليفة المستنصر (٤٢٨-٤٨٧هـ/١٠٣-١٠٤٩م) وأنها صنعت في تنيس لأن هذا النوع من النسيج لم يكن يصنع إلا فيها وكان خاصا بشباب الخليفة المسمى بالبدنة. (٣٣٤)(شكل ٩٤).



شكل ٩٣- قطعة من الكتان الفاطمي في متحف المتروبوليتان بنيويورك تنسب إلى مصر في القرن (١١هـ/١١م)



شكل ٩٤ - قطعة من الكتان الفاطمي في متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف حربية وجلدية مطروقة بالذهب، يغلب على الظن أنها تنسب إلى الخليفة المستنصر بالله في القرن (٥٠٥هـ / ١١م)

وسار الإنتاج الفاطمي منذ القرن (٦هـ / ١٢م) في إحلال الكتابات النسخية ذات الحروف اللينة محل الكتابات الكوفية ذات الحروف المزوية، وغالبا ما تشابكت حروف هذه الكتابة مع الزخارف النباتية في براعة واقتدار، وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطعة من النسيج الفاطمي الموضح لهذا الانجاء الكتابي، (شكل ٩٥) وتمتاز هذه القطعة بتعدد الأشرطة الزخرفية التي تكاد تغطي السطح كله، وتتخللها كتابات دعائية بخط النسخ الذي بدأ رحلة الشبوع في تحف هذه الفترة،^(٣٣٥) وصفوة القول أن الزخارف التي شاعت في الأقمشة الفاطمية كانت تتألف من أشرطة كتابية توازيها أشرطة أخرى ذات أشكال هندسية مسدسة أو معينة أو بيضوية في وسط كل منها رسم طائر أو حيوان واحد أو أكثر في أوضاع متقابلة أو متدايرة، ثم زينت قوائم الجروف الكتابية بفروع نباتية دقيقة حتى عرفت بالكتابة المورقة، وكانت هذه الكتابة أحيانا مجرد مقاطع مكررة لغرض زخرفي بحث^(٣٣٦).



شكل ٩٥- قطعة من الكتان الفاطمي في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة توضح بداية الإنجاء نحو إحلال الكتابة النسخية محل الكتابة الكوفية في القرن (١٢هـ/ ١٢م)

وقد شاع في المنسوجات المصرية خلال العصرين العباسي والفاطمي نوع من نسيج الكتان زين بالكتابات والزخارف المرسومة، ونرى في هذا النوع إطارا مربعا يضم كتابات وزخارف نباتية تذكرنا باللون الذهبي، وصارت واحدة من أبرز الخصائص المميزة لإنتاج مصانع النسيج المصرية في العصر المشار إليه، وهناك قطع أخرى من المنسوجات القطنية ذات الزخارف المطبوعة - في تأثير صيني - من جانب واحد تمتاز بكتابات كوفية جميلة

ذات لون ذهبي محدد بالأسود، وفي متحف الفن الإسلامى بالقاهرة عدة قطع من هذا النوع منها واحدة ترجع إلى القرن (٤هـ / ١٠م) وعليها إسم أحد أمراء الأسرة الرّسّية باليمن (٣٣٧).

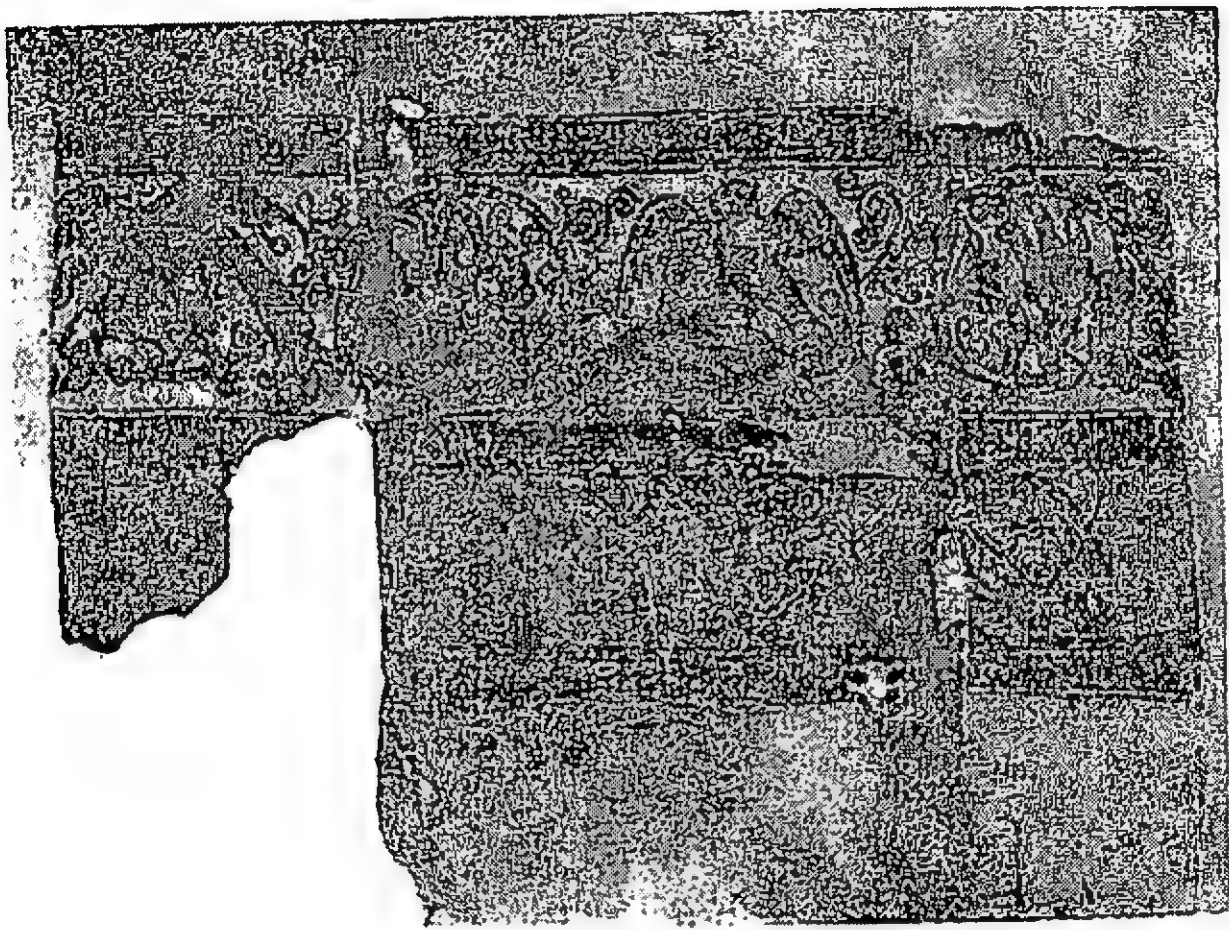
والغالب على الظن أن الأقباط فى العصر الفاطمى كانوا قد مارسوا زخرفة الأقمشة بالأشكال المرسومة والمطبوعة، إلا أن هذه الصناعة كانت قد تطورت كثيرا على أيدي الصناع المصريين بعد ذلك، واستخدم النساجون المسلمون لطباعة زخارف هذا النوع من النسيج - التى غالبا ما غطت المنسوج كله - أختاما خشبية تمثلت فى قالب كبير واسع لطبع زخارف الأرضية ومجموعة من القوالب الصغيرة لطبع زخارف المساحات التى تتخللها (٣٣٨).

ونتيجة للتطور الكبير الذى حدث فى الأقمشة الفاطمية، فقد وجدت هذه الأقمشة طريقها إلى بعض البلدان الأوروبية ولاسيما ألمانيا، وإلى خزائن الكاتدرائيات الغربية مثلها فى ذلك مثل أباريق البللور الصخرى الفاطمى حتى ولو اشتملت على كتابات عربية تحمل أسماء الخلفاء المسلمين الذين أمروا بصنعها وأسماء البلدان المصرية التى نسجت فيها، ولعل من أبرز الأمثلة الدالة على ذلك ما يسمى بخمار القديسة آن المحفوظ فى فوكلوز (Vaucluse) وعليه كتابة عربية تشير إلى أنه صنع فى دمياط سنة (٢٩٤هـ / ٩٠٦م) (٣٣٩).

وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة كتابية نادرة من نوع رقيق غير عادى ترجع إلى القرن (٤هـ / ١٠م) (شكل ٩٦) تزينها أشكال أسود مطبوعة باللونين البنى والذهبي داخل جامات مربعة استخدام النسيج فى طبعها ستة أختام مختلفة، أربعة منها لطبع اللون الأسود وواحد لطبع أرضية المربعات ذات اللون البنى وواحد لعمل الحبيبات أو الوريدات التى تتكون منها المربعات، وقد عملت هذه الأقمشة المطبوعة - على ما يبدو - عوضا عن الأقمشة الفاخرة ذات الزخارف المنسوجة أو المطرزة بخيوط الذهب (٣٤٠).

أما فى العصر الأيوبي فقد ظلت أساليب صناعة الأقمشة الفاطمية ذات الزخارف المنسوجة والمطرزة متبعة فى أوائل هذا العصر، إلا أنها كانت قد أصبحت أقل شيوعا من العصر الفاطمى، ثم أضيفت إليها بعد ذلك المنسوجات ذات الزخارف المطبوعة، وكان القضاء على الخلافة الفاطمية فى مصر والعباسية فى بغداد أثره الواضح فى القضاء على

شريط الطراز الذى كان شارة هامة من شارات هاتين الخلافتين وضرورة من ضرورات فن النسيج فى كل منهما، وأدى ذلك إلى أن أصبح النسيج والمزخرف فى عصرين الأيوبيين والمماليك حرين طليقين يستطيعان رسم العناصر الزخرفية فى أى وضع شاءه أحدهما أو كلاهما، لأن شريط الطراز فى العصرين العباسى والفاطمى كان قد فرض - لاشتماله على كتابة عربية لا يمكن أن تكتب إلا فى وضع أفقى مستعرض - أن يكون باقى الأشرطة الزخرفية متمشية مع هذا الوضع الأفقى فلم تكن تعمل إلا مستعرضة أيضا (٣٤١).



شكل ٩٦- قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزيينها زخارف ملونة مطبوعة، يرجع تاريخها إلى القرن (٦هـ / ١٣م)

كذلك فقد أدى انتهاء حكم الفاطميين وقيام دولة الأيوبيين إلى انتهاء سيطرة طريقة القباطى - التى كانت قد ظهرت منذ العصر الفاطمى وظلت مستمرة حتى نهاية العصر الفاطمى - وبدء سيطرة المنسوجات المركبة من الديباج والدمقس التى لاءمتها الخيوط الحريرية الرفيعة، مما أدى إلى تغير تام فى المواد الخام استتبعه ظهور المنسوجات الحريرية

الخالصة كالكمخا ونحوها، وكانت الأقمشة الأيوية المطرزة أكثر بساطة من أقمشة العصر الفاطمي المطرزة بخيوط الذهب والحرير الملون، وأهم هذه الأقمشة الأيوية المطرزة التي يمكن إرجاعها إلى ما بين القرنين (٦٥هـ / ١١-٢١م) تلك المنسوجات ذات الألوان المتعددة والمصنوعة بالغرزة المتتابعة المعروفة بغرزة السلسلة، وتمتاز بكتابتها النسخية والكوفية، كما تمتاز الزخارف الأيوية المطرزة بخطوطها المتكسرة والمتعرجة كالسلم بسبب أسلوبها الصناعي الذي يتألف من غرز متتابعة متدرجة يطلق عليها أحيانا إسم غرزة هولباين، نسبة إلى الرسام الألماني هانز هولباين (٩٠٣-٩٦٢هـ / ١٤٩٧-١٥٥٤م) التي غالبا ما كانت تتبع إتجاه خيط اللحمة فتبدو الزخرفة فيها كالمنسوجة (٣٤٣).

أما الأقمشة المطبوعة التي عرفتها منسوجات العصر الفاطمي فقد ظلت تنتج في العصر الأيوبي أيضا، وكانت الغلبة في رسومها للأشكال المستنة والوريدات والتفريعات النباتية المزهرة ذات اللون الأزرق أو الأحمر أو البني، كما كانت الزخارف ترسم عليها بالقلم البسط بلون بني به بعض التذهيب، وقد استعملت الأختام الخشبية لهذا الغرض، واشتملت بعض أقمشة هذا العصر - إلى جانب الزخارف المشار إليها - على بعض العبارات الدعائية مثل «عز دائم»، «سعادة دائمة» ونحو ذلك (٣٤٤).

أما بالنسبة للأقمشة الحريرية التي أنتجتها المناسج المصرية في العصر الأيوبي فقد كانت زخارفها تعمل بواسطة المكوك على نول السحب خلافا للأقمشة الكتانية ذات الزخارف المطرزة التي كانت تدمج فيها خيوط اللحمة مع النسيج بواسطة البكرة أو الإبرة، وكانت هذه الزخارف غالبا ذات لون برتقالي على أرضية خضراء، وتتألف من أزواج من الطيور والعقبان (النسور) داخل مناطق من أشربة متوجة تفصل بينها أشجار نخيل ذات تأثير سلجوقي، وقد عثر في بلدة العزم في أسبوط على عدة قطع من هذا النوع من النسيج الحريري، وإن كان الغالب على الظن أنها من إنتاج المناسج السورية خلال العصر الأيوبي في أوائل القرن (٧هـ / ١٣م) (٣٤٥).

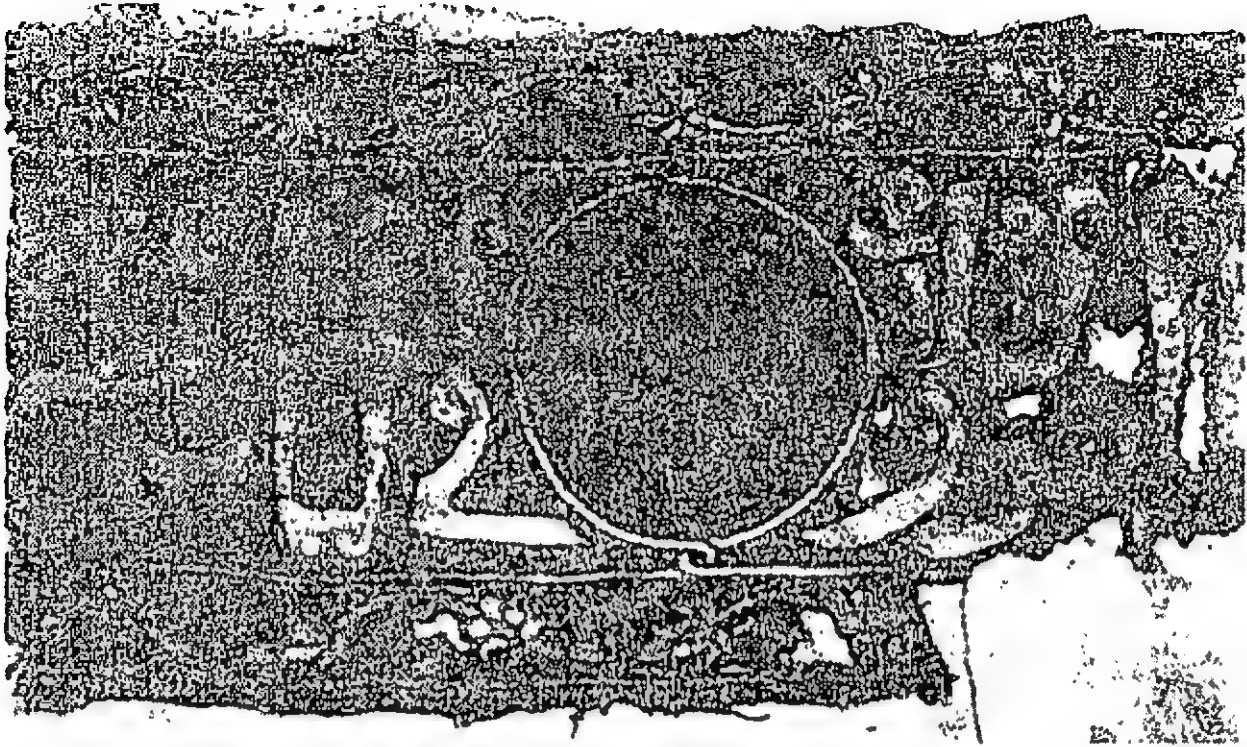
أما فيما يتعلق بفن السجاد في هذين العصرين فالذي لاشك فيه أن مصر كانت قد عرفت هذا النوع من الصناعة في العصر الفاطمي ووصلت فيه إلى درجة عالية من الجودة والإتقان، يؤيد ذلك ما ذكره المقرئزي - عند حديثه عن خزائن القصور الفاطمية - من أبسطة القلمون المتغير اللون تبعا لتغير زاوية وقوع الضوء عليه، وأبسطة الخسرواني

وغيرهما من مفروشات هذه القصور ولاسيما ما كان يصنع منها من البردى ويطرز بالذهب والفضة،^(٣٤٦) ويغلب على الظن أن صناعة السجاد في العصر الأيوبي - والتي خلت المصادر والمراجع من أية إشارة واضحة عنها - كانت قد سارت على نهج الفاطميين في هذا الصدد ولم تحدث فيه تغييرا جوهريا.

٣- قنن النسيج والسجاد المصري الإسلامي في العصرين المملوكي والعثماني (ق٧-١٢هـ/١٣-١٨م)

أدت تأثيرات الأصول المختلفة لحكام المماليك الذين استجلبوا من شرق ووسط آسيا وروسيا وأوروبا إلى إثراء المنسوجات المصرية المملوكية بالعناصر الزخرفية والموضوعات التصويرية والقرب من الطبيعة على خلاف ما كان قائما من قبل^(٣٤٧).

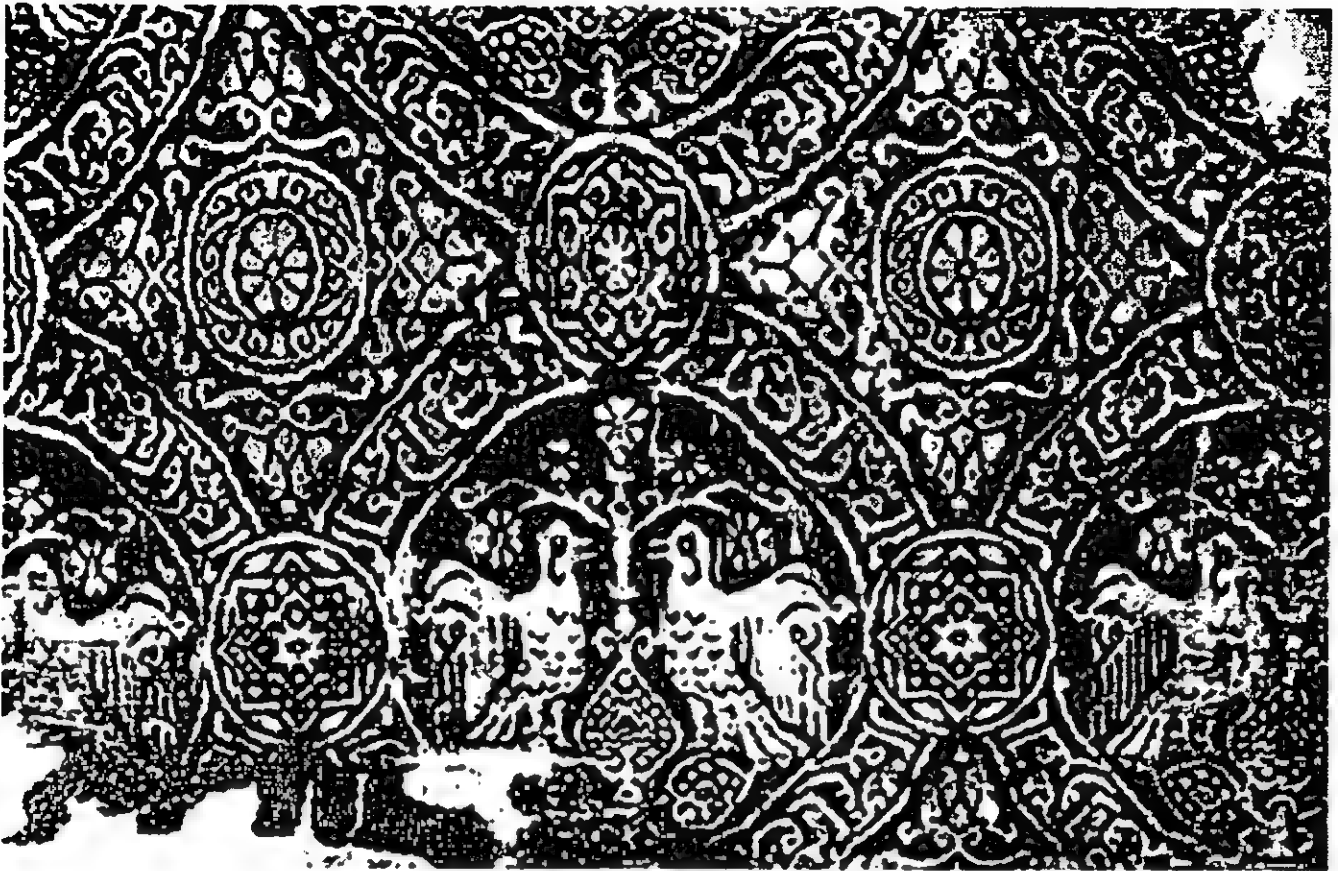
وفي متحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة من النسيج ذات زخارف منسوجة (شكل ٩٧) تشبه رسومها المؤلفة من الأوراق النباتية والمراوح التخيلية أسلوب الزخرفة المملوكية التي وجدت على التحف المعدنية التي ترجع إلى بداية القرن (٨هـ / ١٤م)، والألوان السائدة في زخارف هذه القطعة هي الأبيض والبنى الداكن والفتح والأزرق الفاتح والأسود، وقد استخدم فيها الذهب والفضة بحرية أكثر من ذي قبل^(٣٤٨).



شكل ٩٧- قطعة من الحرير المملوكي في متحف المتروبوليتان بنيويورك تزيينها زخارف منسوجة تشبه التحف المعدنية المعاصرة لها، يرجع تاريخها إلى نهاية القرن (٧هـ / ١٣م)

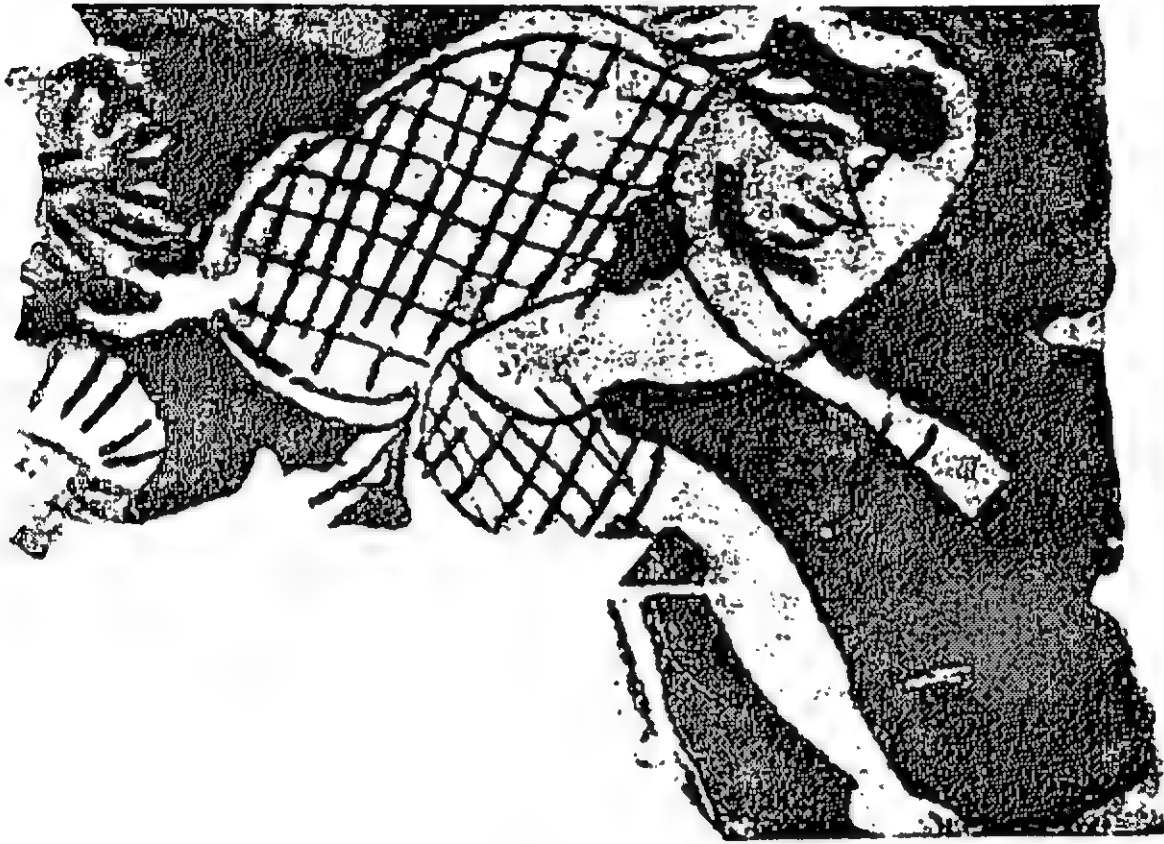
والواقع أن أقمشة العصر المملوكى المطرزة التى ترجع إلى القرن (٧هـ / ١٣م) أكثر بساطة من أقمشة العصر الفاطمى المطرزة بخيوط الذهب والحرير الملون، ومن أهم هذه الأقمشة المملوكية بالألوان المتعددة المنسوجات المصنوعة - كما فى حالة الأقمشة الأيوبية - بالغرزة المتتابعة المعروفة بغرزة السلسلة، وتمتاز هذه المنسوجات بكتابتها النسخية والكوفية التى جمعت بين الخطين الكوفى والنسخى دون اقتصار على أولهما كما كان الحال من قبل (٣٤٩) (شكل ٩٨).

كما تمتاز الزخارف المملوكية المطرزة - كسابقتها الأيوبية - بخطوطها المتكسرة والمتعرجة كالسلم حيث تتألف هذه الخطوط المتكسرة والمتعرجة من غرز متتابعة متدرجة كانت تتبع فى معظم الحالات إنتاجه خيط اللحمه حتى تبدو الزخرفة فيها كالمنسوجة، (٣٥٠) وفى متحف فكتوريا وألبرت بلندن قطعة من الحرير المصرى المطرز ترجع إلى العصر المملوكى فى القرن (٨هـ / ١٤م) عملت زخارفها بواسطة الغرزة المشار إليها التى انتقل ابتكارها الإسلامى إلى أوروبا وعرفت - كما أسلفنا - باسم غرزة هولباين.



شكل ٩٨ - قطعة من الحرير المملوكى فى متحف السيدة العذراء بمدينة داننجز تزيينها زخارف مطرزة، يرجع تاريخها إلى القرن (٧ - ٨هـ / ١٣ - ١٤م)

كذلك فقد ظلت الأقمشة المطبوعة التي عرفتها مصانع النسيج الأيوبية مستخدمة في العصر المملوكي، وكانت زخارفها في القرنين (٨٧٠هـ / ١٣-١٤م) عبارة عن أشكال مسننة ووريدات وتفريعات نباتية مزهرة ذات لون أزرق أو أحمر أو بني،^(٣٥١) وكانت هذه الزخارف ترسم على المنسوج بالقلم البسط بلون بني به بعض التذهيب، كما استعملت الاختام الخشبية لهذا الغرض أيضا، واشتملت بعض أقمشة هذا العصر - إلى جانب الزخارف المشار إليها - على بعض عبارات دعائية مثل «العز الدائم»، «العز والإقبال» وغير ذلك،^(٣٥٢) وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطعة من النسيج ذات زخارف مطبوعة باللون الأبيض على أرضية حمراء، (شكل ٩٩) تزينها صورة رجل يحمل سلة ثقيلة على ظهره جعلته ينحني من ثقلها في حركة تعبيرية رائعة.



شكل ٩٩- قطعة من النسيج المملوكي في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تزينها زخارف مطبوعة يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين (٨-٩هـ / ١٤-١٥م)

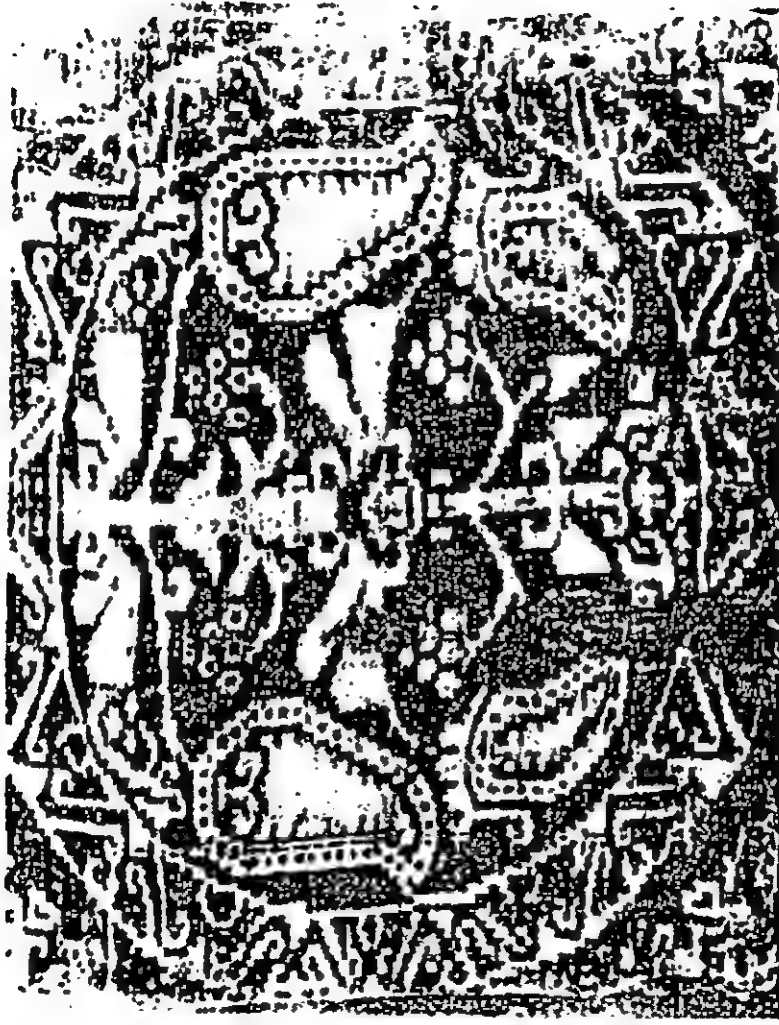
ولعل من أبرز ما تميزت به زخارف المنسوجات المملوكية بصفة عامة - إلى جانب أسماء السلاطين - الوحدات الحيوانية وأشكال الطيور، علاوة على العناصر النباتية والحيوانية الصينية مثل نبات عود الصليب الذي عرف بالمرابح النخيلية وأشكال التنين

ونحوها مما يرجع انتشاره في حرير الكمخا المصري الموشى منذ أواخر القرن (٧هـ / ١٣م) إلى نشاط العلاقات التجارية المصرية في العصر المملوكي مع بلاد الشرق الأقصى،^(٣٥٣) ومن أحسن الأمثلة الدلة على ذلك قطعة من الحرير الأسود المنسوج بخيوط ذهبية رقيقة باسم السلطان الناصر محمد تزينها - في جامات دائرية - أزواج متدايرة من البيغاوات تحصر فيما بينها أشكالاً من التين الصيني موزعة بين الجامات.

أما بالنسبة للأقمشة الحريرية التي أنتجتها مصر خلال العصر المملوكي فقد كانت زخارفها - كسابقتها الأيوبية - تعمل بواسطة المكوك على نول السحب خلافاً للأقمشة الكتانية ذات الزخارف المطرزة التي كانت تدمج فيها خيوط اللحمية مع النسيج بواسطة البكرة أو الأبرة، وقد تميز هذا النوع من الأقمشة بأسلوب مسيحي شرقي أو ساساني، وفي متحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة هامة من نسيج الحرير (شكل ١٠٠) يزينها موضوع ساساني بأسلوب إسلامي محور تذكرنا أشكال مراوحيه النخيلية المحصورة داخل مناطق على شكل حبات اللوز ببعض قطع الحلبي القبرصية في العصر المسيحي الأول ذات الأصل السوري، ولعل التحديدات المتدرجة للأشكال المرسومة وتفرعات إطار الجامة الكبيرة هي واحدة من مميزات الزخارف الإسلامية المبكرة في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي التي اقتضت التعبيرات الساسانية فيها على كل من سوريا والعراق^(٣٥٤).

وتحتوي كنوز الكنائس الأوروبية على مجموعات قيمة من المنسوجات الحريرية المملوكية ذات الأسلوب الصيني التي يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين (٩٨هـ / ١٤-١٥م)، وتبدو فيها التأثيرات الفنية الصينية التي عرفها الشرق الأدنى فيما أنتجته كل من مصر وسوريا خلال العصر المملوكي من الحرير المسمى بالكمخا^(٣٥٥).

أما في العصر العثماني فلم يكن لمصر في هذه الصناعة نصيب يذكر رغم أن العثمانيين كانوا قد ورثوا أساليبها وطرق زخارفها عن سلاجقة الروم الذين ورثوها بدورهم عن البيزنطيين، ثم سار العثمانيون بهذه الصنعة في طريق التطوير والتحسين حتى تبوأَت المنسوجات العثمانية مكانة عالية تذكرنا بما وصلت إليه الأقمشة البيزنطية والسلجوقية، لذلك استوردت معظم الدول والكنائس الأوروبية الكميات اللازمة لها من هذه المنسوجات العثمانية، ولاتزال متاحف هذه الدول الأوروبية وكنائسها تحتفظ حتى اليوم بأمثلة من هذه المنسوجات التي قلدها بعض المدن الإيطالية ولاسيما جنوة والبندقية^(٣٥٦).

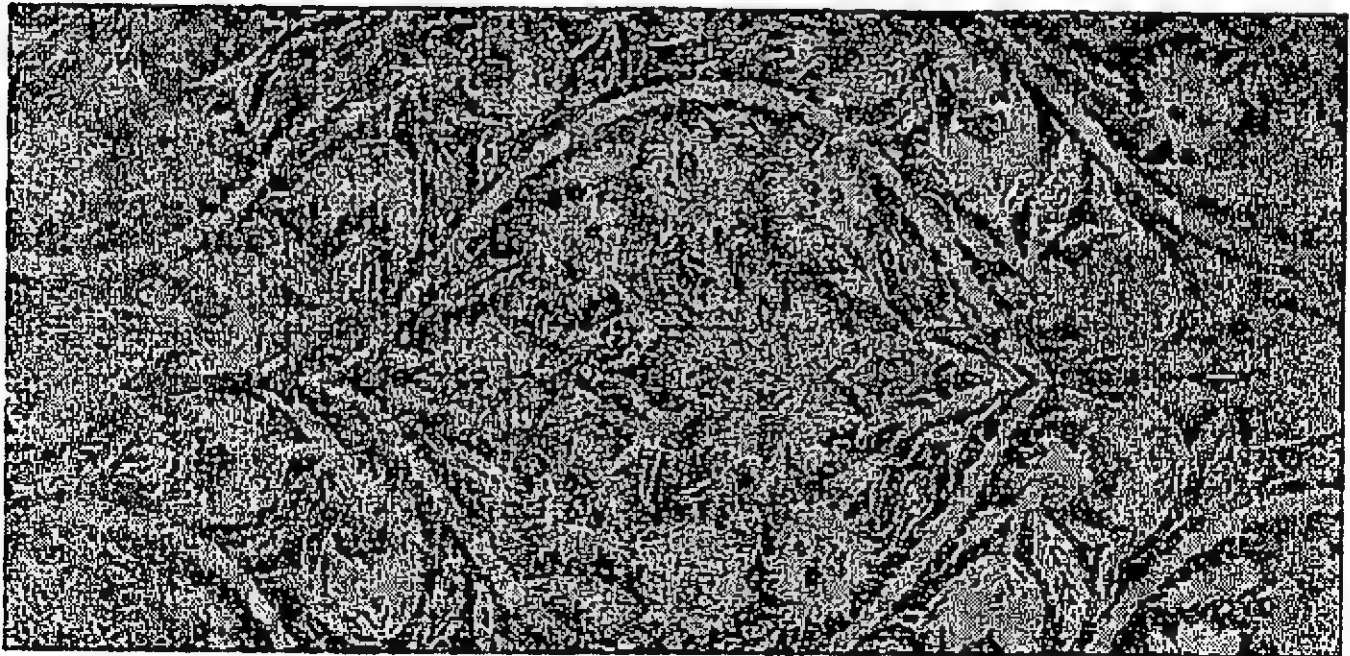


شكل ١٠٠- قطعة من الحرير المملوكى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف إسلامية محورة ذات تأثيرات ساسانية يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين (٨-٩هـ / ١٤-١٥م)

وقد أنتجت مصانع النسيج العثمانية من الأقمشة ما كان معروفا من قبل مثل الديباج والقطيفة والدمشقى والأطلس، وما أنتج لأول مرة مثل الألاج،^(٣٥٧) وكلها منسوجات حريرية يختلف بعضها عن بعض فى التفاصيل الفنية أو الزخرفية فالديباج مثلا هو حرير تدخل فى نسجه خيوط الذهب والفضة، وقد عرفته آسيا الصغرى قبل العثمانيين وسمى إنتاجها بالديباج الرومى، والقطيفة حرير يتميز بخيوط بارزة على سطحه تعرف بالمخمل، وهى على أنواع منها الشائمة والكمخا، والدمشقى حرير يتشابه لون زخارفه مع لون القماش نفسه، وكان وجه الخلاف فيه ينحصر فى عمل الزخارف بطريقة تختلف طريقة المنسوج، والأطلس حرير كان يستخدم فى نسيج خلع الأمراء وكبار الموظفين، أما الألاج فهى نوع من نسيج القطن والحرير معا وقد ظهر لأول مرة فى العصر العثمانى، وكانت زخارفه عبارة عن أقلام متعددة الألوان، وكان الوشى والمخمل هما أكثر المنسوجات العثمانية التى أنتجتها مصانع نسيجهم فى بروسة وغيرها من مصانع آسيا الصغرى والساحل الأسيوى قبالة إستانبول^(٣٥٨).

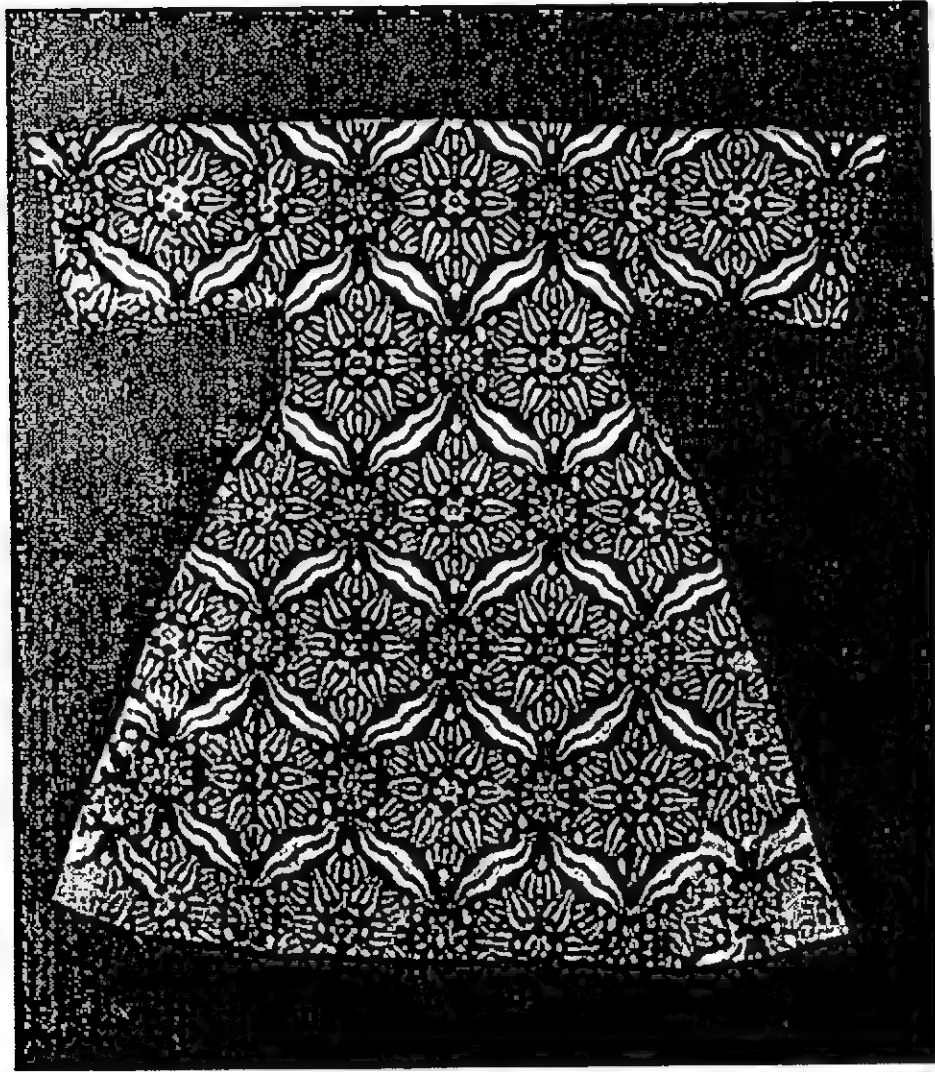
والواقع أن منسوجات الوشى والمخمل التركية قد استمدت عناصرها الزخرفية فى بداية عصرها من الفنين الإيراني والإيطالى، فاقبست من الأول أشكال التفريعات النباتية المزهرة والمراوح النخيلية، واقتبست من الثانى ثمرة الرمان والتعبيرات المخملية التى وجدت فى نسيج البندقية خلال القرن (٩هـ / ١٥م)، ثم ما لبثت أن شقت لنفسها - بعد وقت قصير - أسلوبا خاصا نراه واضحا فى الأواني الخزفية التى صنعت فى مدينة إزنيق، (٣٥٩) وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة كبيرة من نسيج المخمل ذات التأثيرات الإيطالية (شكل ١٠١) تزينها وحدات مكررة من كيزان الصنوبر والأوراق المرحية المدببة التى تكسوها تفريعات من أزهار القرنفل والورد والسنبلى البرى (٣٦٠).

وتوضح الأغطية المخملية التركية التى يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين (١١-١٣هـ / ١٧-١٩م) مدى التدهور الصناعى والفنى الذى دب فى إنتاج هذا النوع من النسيج العثماني عندما تسربت إليه منذ القرن (١٢هـ / ١٨م) بعض التأثيرات الفنية الأوروبية ممثله فى طراز الباروك، وهى كلمة تركية تعنى اللؤلؤة غير المهذبة، وكان من أهم مظاهر هذا الفن هو ابتعاده عن استخدام الخطوط العربية المستقيمة واستبدالها بالخطوط اللينة والمنحنية والحلزونية، وقد أقبل الإيطاليون عليه منذ القرن (١١هـ / ١٧م) ثم انتقل استخدامه من إيطاليا إلى أوروبا ومنها إلى تركيا والعالم العربى (٣٦١).



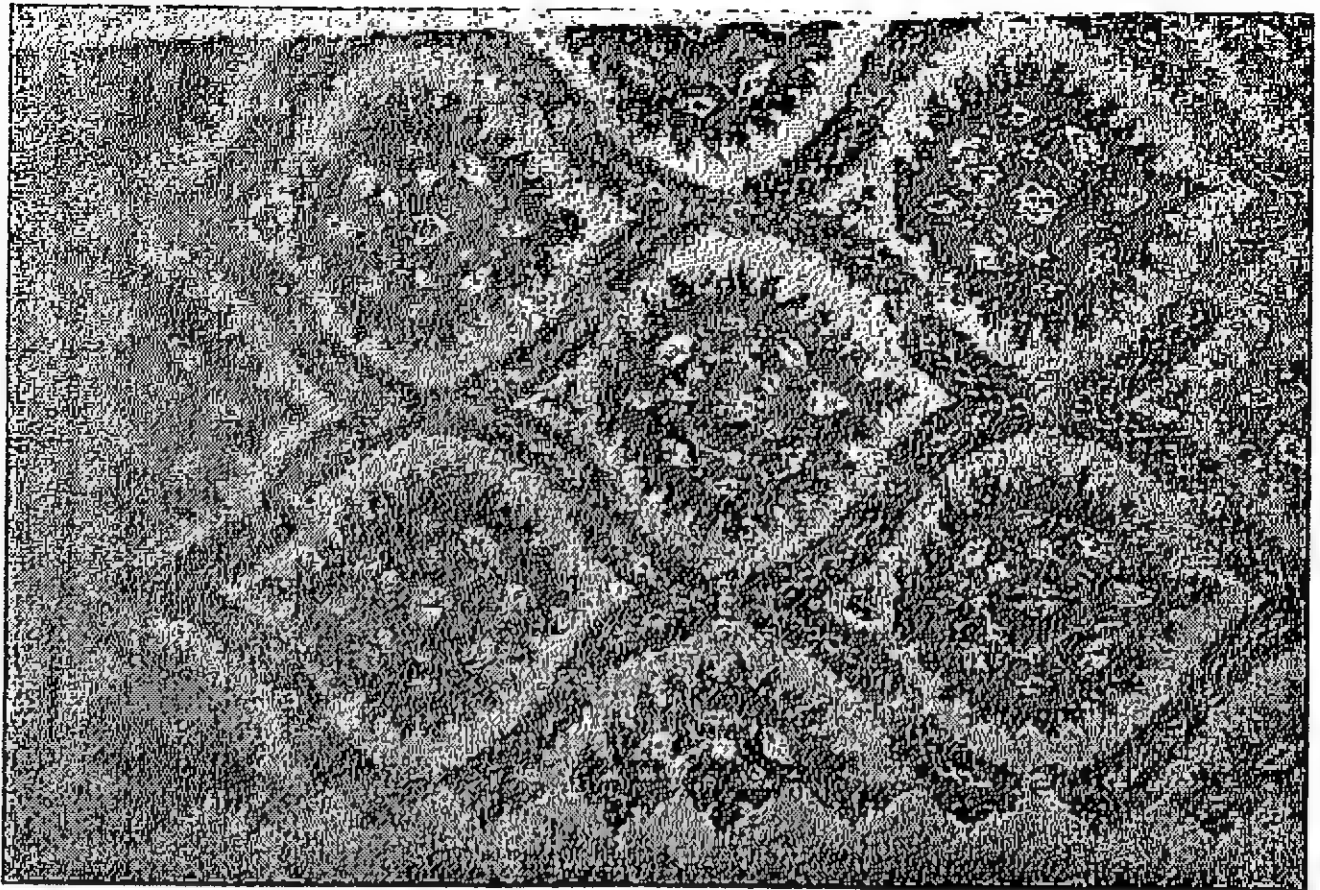
شكل ١٠١- قطعة من نسيج المخمل أو القطيفة التركى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف ذات تأثيرات إيطالية تنسب إلى القرن (١٠هـ / ١٦م)

وتعتبر الأشكال البيضاوية المديبة من أكثر العناصر الزخرفية التي تزين الأقمشة التركية الموشاة، وتكون هذه الأشكال البيضاوية مناطق تحصر بداخلها فروعا من أزهار القرنفل والورد والسنبل البرى وقرن الغزال وبعض الأزهار الأخرى،^(٣٦٢) أما الألوان التي استخدمت في تلك الأقمشة العثمانية فتتصر في اللونين الذهبي والأحمر، أو في الألوان الأزرق والأحمر الذهبي، وغالبا ما كانت أرضية هذه الأقمشة إما حمراء أو زرقاء أو خضراء أو ذات لون أرجواني، وفي متحف طوبقا بوسراى باستانبول عدة قطع من هذه الأقمشة الموشاة أهمها قفطان للسلطان محمد الفاتح تزينه أزهار اللالة وفاكهة الرمان والسحب الصينية. (شكل ١٠٢)، ورداء من قماش الكمخا تتألف زخارفه من أزهار اللالة والقرنفل والورد مع شكل هندسى يعرف بخاتم سليمان.



شكل ١٠٢- قفطان من النسيج الموشى في متحف طوبقا بوسراى باستانبول بإسم السلطان محمد الفاتح يرجع تاريخه إلى القرن (٩هـ / ١٥م)

كذلك فقد أنتجت مصانع النسيج العثمانية فى قسميها الآسيوى والأوروبى الأقمشة المطرزة التى تميزت بكثرة استخدام الأزهار فى الزخرفة واستعمال غرزة الرفى فى المنسوجات الكتانية والغرزة البارزة فى المنسوجات الحريرية، يدل على ذلك - مما فى متحف المتروبوليتان بنيويورك - قطعة من قماش الكتان العثمانى المطرزة استخدمت فيها غرزة الرفى^(٣٦٣) (Drawing stitch)، (شكل ١٠٣) ومع أن طريقة التطريز فى النسيج عامة كانت واحدة من أقدم الطرق التى عرفها الإنسان إلا أنها كانت أحب أساليب الزخرفة النسيجية لدى العثمانيين، وكانت تعمل إما فوق القماش بعد نسجه وإما مستقلة عنه ثم تثبت عليه فيما عرف فى اللغة التركية باسم الأوية،^(٣٦٤) وتشتمل المطرزات التركية على مناديل وعصائب اقتصر استخدامها على الحفلات فقط، كانت تطرز عن طريق غرزة الرفى المزدوجة بخيوط حريرية وأخرى مفضضة شاعت فيها رسوم المساجد والزهور وأشجار السرو، وقد وصل فن التطريز العثمانى قمته فى القرن (١٠هـ / ١٦م) حتى قلده أوروباً فى القرنين (١٠-١١ / ١٦-١٧م) ولاسيما فى بلاد البلقان التى حكمها العثمانيون أكثر من قرنين من الزمان، ويظهر ذلك واضحاً فى أقمشة المجر المطرزة^(٣٦٥).



شكل ١٠٣- قطعة من النسيج العثمانى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف مطرزة بغرزة الرفى، يرجع تاريخها إلى القرن (١١هـ / ١٧م)

ومما عرفته المنسوجات العثمانية أيضا طريقة طبع الزخارف على الأقمشة بعد نسجها، وكانت من الطرق المفضلة في منسوجات مصر المملوكية قبل الفتح العثماني، ولذلك فإنه من غير المستبعد أن تكون هذه الطريقة قد نقلت إلى العاصمة التركية من مصر لاسيما ونحن نعرف أن السلطان سليم الأول كان قد أخذ معه عند رحيله من مصر بعد الفتح العثماني أمهر صناعها في أكثر من خمسين حرفة وصناعة، وفي هذا ما يكفي لإمكانية القول بأن المنسوجات العثمانية التي تميزت بإنتاجها مصانع النسيج التركية خارج مصر لم تكن لتختلف كثيرا عما عرفته مصانع النسيج المملوكية من حيث الخامات النسيجية أو الطرق الصناعية أو الزخرفية باستثناء ما وجدناه بين الإثنين من اختلاف واضح في عناصر الزخرفة ومكوناتها الجزئية.

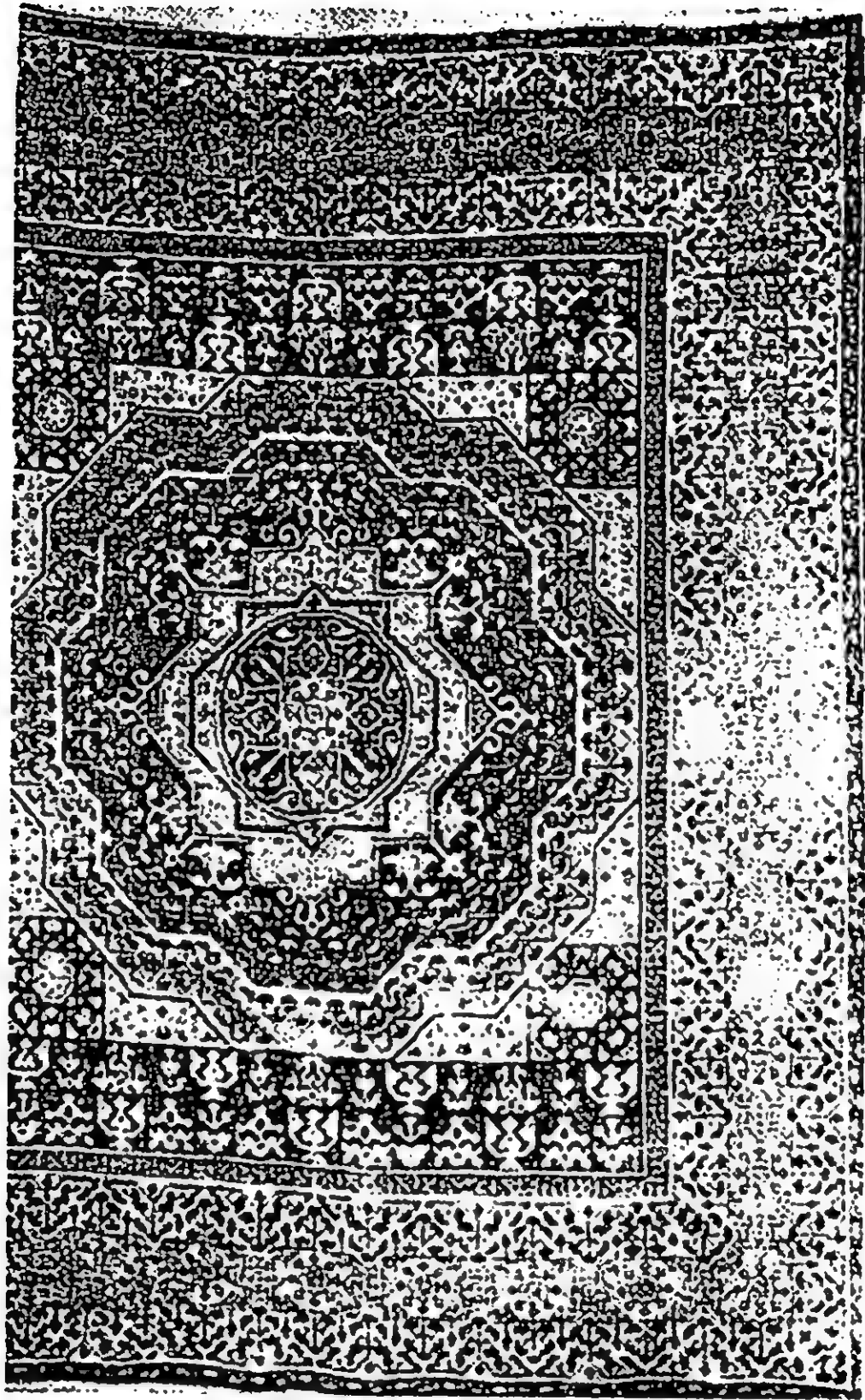
أما فيما يتعلق بفنون السجاد في هذين العصرين فإن علماء الآثار ينسبون أكثر السجاجيد المعقودة ذات الزخارف الهندسية الموجودة بمتاحف أوروبا إلى مصر في العصر المملوكي، وذلك لتشابه زخارف هذه المجموعة التي تتكون من مناطق هندسية متراسة تزينها تفريعات من الزخارف النباتية والعناصر الهندسية المملوكية، وأحسن أمثلة هذا النوع من السجاجيد المصرية - التي عرفت خطأ لبعض الوقت بإسم سجاجيد دمشق - يرجع تاريخه إلى القرن (١٠هـ / ١٦م) وتزينه زخارف هندسية ذات لون أزرق على أرضية حمراء^(٣٦٦) (شكل ١٠٤).

ولما زالت دولة سلاجقة الروم في آسيا الصغرى على يد العثمانيين ورث العثمانيون عنها - ضمن ما ورثوا - صناعة الأبسطة والطنافس وطوروها، ثم كانت فتوحاتهم في إيران وسوريا ومصر أكبر معين لهم على تطوير هذه الصناعة التي كانت قد بلغت في هذه البلدان درجة عالية من التقدم، وعلى أكتاف صناعاتها قامت فنون السجاجيد العثمانية، وكان طبيعيا - من ثم - أن نرى في بعض منتجاتها تأثيرات إيرانية صفوية، وفي بعضها الآخر تأثيرات مصرية مملوكية^(٣٦٧).

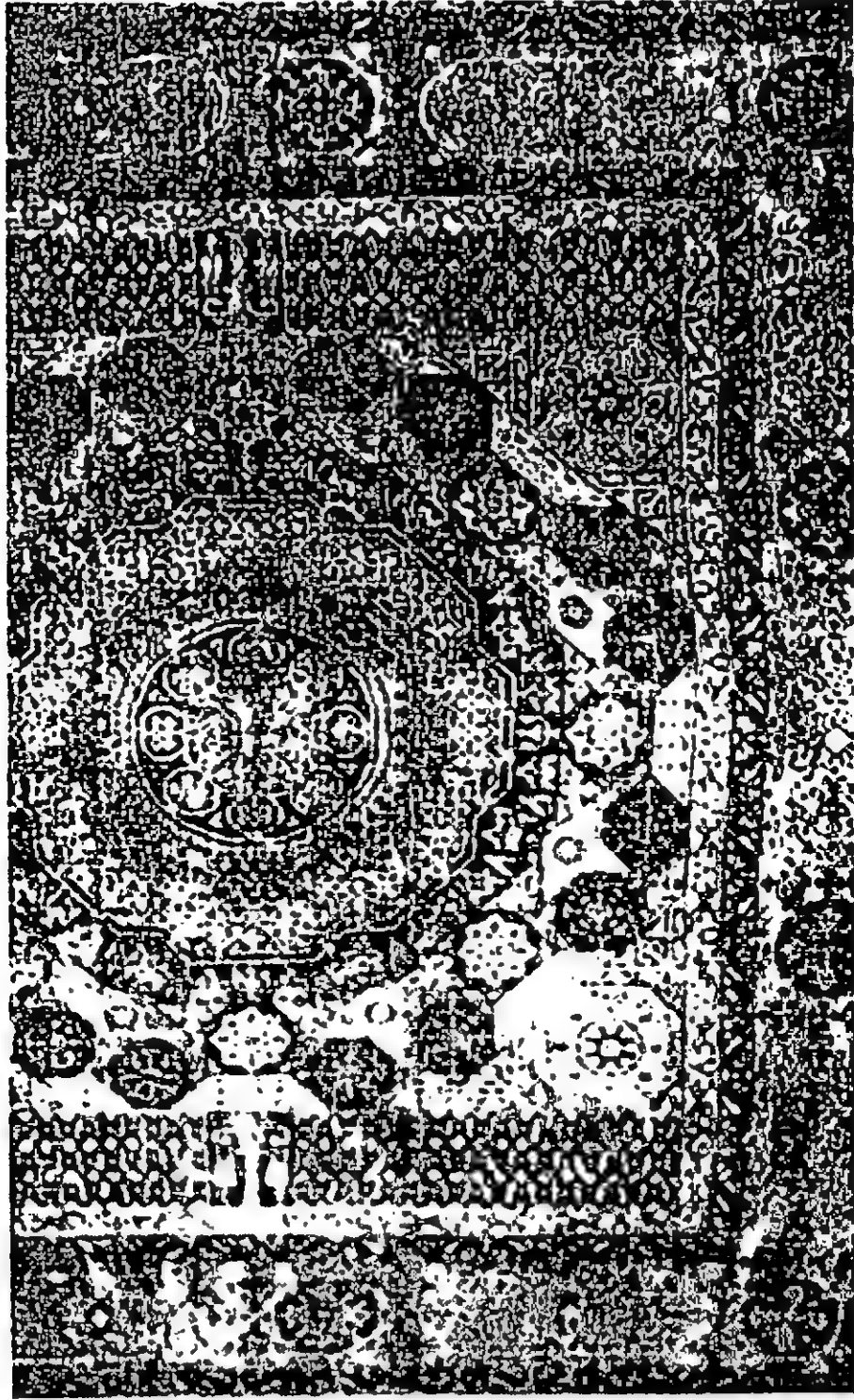
وقد أعجب الأوروبيون بهذه الأبسطة والطنافس العثمانية إعجابا كبيرا وحمل تجار البندقية الكثير منها إلى أسواق أوروبا فانتشر استخدامها في تغطية أرضيات قصور الأوروبيين ومذابح كنائسهم، ولا تزال متاحفهم ومجموعاتهم الخاصة تحتفظ حتى اليوم بأمثلة عديدة من هذه الطنافس العثمانية،^(٣٦٨) وتنقسم الأبسطة التركية بشكل عام إلى

قسمين رئيسيين صنع أولهما بالمصانع السلطانية التى أسسها السلطان سليمان القانونى فى الآستانة وبروسة، وصنع ثانيهما فى مصانع أهلية لم تأخذ فى إنتاجها بالأساليب الصناعية الدقيقة،^(٣٦٩) ومن المعروف أن السلاجقة هم الذين أدخلوا طريقة العقد فى أبسطة آسيا الصغرى، واستمر أسلوبهم الفنى بأشكاله الهندسية متبعاً فى الأبسطة ذات الرسوم الحيوانية خلال القرنين (٩٨٠هـ / ١٤٠٥م)، بل لقد ظل تأثير ما أنتجه المصانع التركية الأهلية به حتى القرن (١٣هـ / ١٩م)، وزينت أبسطة المصانع السلطانية المشار إليها خلال القرنين (١٠-١١هـ / ١٦-١٧م) بتفريعات نباتية دقيقة من المراوح النخيلية والأوراق الرمحية المقوسة والبراعم الزهرية لأزهار السوسن والقرنفل والسنبلى البرى، وفى متحف برلين سجادة من هذا النوع الذى أنتجته مصانع استانبول مؤرخة بسنة (١٠١٩هـ / ١٦١٠م).

ومنها أيضاً مما يرجع إلى القرن (١٠هـ / ١٦م) الأبسطة ذات الرسوم الهندسية التى أطلق عليها بعض الباحثين اسم أبسطة دمشق أحياناً وأبسطة مراکش أحياناً أخرى وأبسطة آسيا الصغرى أحياناً ثالثة رغم أن بعضهم الآخر يرى نسبتها إلى مصر لما بينما وبين أسلوب الزخرفة المملوكية من تشابه لاخلاف عليه،^(٣٧٠) وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك نموذج من هذا النوع من الأبسطة (شكل ١٠٥) تبدو أرضيته ذات المناطق الهندسية وكأنها بلاطات متراسة تزينها تفريعات نباتية وأشجار وأشكال ثريات بالألوان الأحمر والأصفر والأزرق والأخضر^(٣٧١).



شكل ١٠٤- قطعة من سجادة مصرية مما كان يعرف خطأ باسم سجاجيد دمشق في متحف برلين وهي من صناعة مصر في العصر المملوكي خلال القرن (١٠هـ/١٦م)



شكل ١٠٥- قطعة من سجادة مصرية في متحف المتروبوليتان بنيويورك مما كان يعرف خطأ باسم سجاجيد دمشق، وهي من صناعة مصر في العصر المملوكي خلال القرن (١٠هـ/١٦م)

الفصل الثالث

خامات النسيج المصري الإسلامي
وطرق نسجه وزخرفته ومواد صباغته

الفصل الثالث

خامات النسيج المصرى الإسلامى وطرق نسجه وزخرفته ومواد صباغته

كان من الضرورى ونحن نتكلم فى هذا الباب عن فنون النسيج والسجاد فى مصر الإسلامية - بعد المقدمة التمهيدية فى فصله الأول، وبعد الحديث عن خصائصه ومميزاته خلال عصوره الإسلامية المختلفة فى فصله الثانى - أن نشير فى هذا الفصل إلى خاماته وطرق نسجه وزخرفته ومواد صباغته، وفيما يلى عرض موجز لكل نقطة من هذه النقاط:

١-المواد الخام

انحصرت المواد الطبيعية الخام التى استخدمت فى صناعة النسيج المصرى الإسلامى فى أربع مواد رئيسية هى الكتان والصوف والحرير والقطن.

وكان المتبع فى تجهيز الكتان - كمادة خام - أن يقلع النبات من الأرض أكثر من أن يقطع للحصول على أطول قدر ممكن من أليافه، وهنا كان ينظف مما علق بسيقانه من طين التربة، ثم يجمع النبات فى هيئة حزم تترك لتجف فى أشعة الشمس، ثم توضع هذه الحزم فى الماء لإنجاز عملية التعطين التى كانت تؤدى إلى فصل الألياف عن السيقان عن طريق إزالة أو إضعاف الصمغ البكتينى الذى يحيط بالألياف ويلصقها بالسيقان، وتتم هذه العملية بتحويل تلك المادة الصمغية إلى مادة قابلة للذوبان فى الماء بواسطة البكتريا، ونظرا لأنها كانت من أهم العمليات التى يمر فيها الكتان المراد غزله فإن طريقة أدائها - التى كانت تعمل غالبا عن طريق التعطين فى الماء الجارى فى مجارية الطبيعة أو فى أحواض أو خزانات خاصة - كانت تؤثر سلبا أو إيجابا فى أليافه ولاسيما إذا ما زادت مدة التعطين عن الوقت المناسب لها، أما قشور البذور ونحوها فكانت تزال فى البداية باليد، ثم استخدمت لإزالتها بعد ذلك أمشاط خاصة، ومن ثم فإنه يمكن القول أن مراحل هذه العملية كانت تنحصر بصفة عامة فى تنظيف النبات بعد التعطين، ودقه لاستخلاص أليافه، وتمشيطة لتنحية البذور والقشور، ثم غزله فى خيوط ونسجه فى أقمشة كتانية إما خشنة تعرف بالتيل وإما رقيقة تسمى بالكتان.

أما الصوف فإنه كان يجز من الشاة ثم تُستَبعد منه - بعد الجز - الأجزاء المستهلكة ويتم تصنيفه تبعا للأجزاء التي يجز منها من جسم الشاة إلى ثلاث مراتب هي الجيد والمتوسط والردىء، لأن أصواف الأكتاف والجوانب مثلا هي أجود الأصواف وأنعمها، أما أصواف الجزء السفلى من الخلف فهي ذات جودة متوسطة، وأصواف الظهر قصيرة وغير متينة وأصواف الأرجل رقيقة وضعيفة ومتوسطة الطول وذات عقد، وأصواف الجزء العلوى من الرقبة معقدة وغير منتظمة الطول، وأصواف الذيل خشنة ولامعة وردية، وأصواف الرأس قصيرة وقائمة اللون، ويأتى بعد الجز والتصنيف غسل الصوف لإزالة الدهون الموجودة فيه من خلال وضعه فى أحواض مختلفة تشتمل على منظفات خاصة ينقل خلالها من حوض إلى آخر حتى تنتهى هذه المرحلة بالغسل النهائى (Scouring).

ثم يجفف الصوف بعد هذه المرحلة فى أشعة الشمس ويضرب بالعصا لإزالة أية عوالق أخرى منه، ثم ينشر على ألواح من الخشب ويمشط عن طريق سحبه للأمام والخلف بين لوحين خشبيين مغطيان بمسامير كبيرة حتى يصير الصوف بعد هذا التمشيط سلسا ناعما يغزل فى خيوط تنسج منها الأقمشة الصوفية^(٣٧٢) طبقا لمراحلها التصنيعية التى كانت تنحصر بشكل عام فى التحضير والتنظيف (Sorting & cleaning) ثم الغزل والتمشيط (combing & carding) ثم السحب والبرم (Drawing & roving) ثم الغزل والزوى (Spinning & twisting) للحصول إما على خيط طويل ذو سطح متماسك غير مشعث الشعيرات تنسج منه الأقمشة الصوفية الرقيقة الناعمة، وإما على خيط قصير ذو سطح غير أملس متشعب الشعيرات يتسم بعدم الإنسحاب والتوازى نتيجة لقصر شعيراته التى لم تكن تمر بعملية التمشيط أثناء الغزل، وإنما كانت تمر بعملية التسريح فقط تنسج منه الأقمشة الصوفية السمكة الخشنة^(٣٧٣).

أما الحرير الذى هو ثالث الخامات الطبيعية للنسيج فكانت دودة القز هى المصدر الرئيسى له، حيث كان يؤخذ منها - عن طريق الشرائق ذات الشكل البيضاضوى - فى هيئة شعيرات طويلة مستمرة تعرف بالحرير الخام، وعادة ما تتألف كل من هذه الشعيرات من شعرتين ملتصقتين بمادة صمغية، وكثيرا ما كانتا تتقطعان نتيجة ثقب الفراشات لهما عند خروجها من بينهما، ولذلك فقد روعى - لتفادى ثقب الفراشات للشرائق - ضرورة قتل هذه الفراشات قبل خروجها بوضعها فى ماء ساخن تصل حرارته إلى (٧٠) درجة مئوية،

أو بتعرضها لحرارة الشمس عدة أيام متصلة، ثم يتم بعد ذلك حل الشرائق في ماء ساخن تتراوح حرارته بين (٨٠ , ٩٠) درجة مئوية لإذابة الصمغ وتليين الطبقة الخارجية للشرنقة، ثم تقلب هذه الشرائق بفرشاة صغيرة حتى تلتصق أطراف الشعيرات بها فيؤخذ منها عدد يضم بعضه إلى بعض ويمرر في دائرة خزفية صغيرة تلتف حول نفسها لتوزع المادة الصمغية على طول الخيط بانتظام يؤدي إلى ارتفاع جودة الحرير ونعومته، وترجع قلة ما وصلنا من المنسوجات الحريرية الإسلامية المبكرة إلى ثلاثة أسباب رئيسية أولها قلة الخامات وغلوها حينذاك، وثانيها كراهية الإسلام لاستخدام الملابس الحريرية فيما سبقت الإشارة إليه من أحاديث الرسول (ﷺ) في هذا الصدد وأهمها «لا تلبسوا الحرير ولا الديباج»، وثالثها إعتبار الثياب المنسوجة منها منافيا للرجولة والاحتشام الواجب فيها.

أما القطن المصري الذي تميز منذ البداية بالجودة وطول التيلة فقد استخدم في صناعة النسيج في مصر منذ العصر البطلمي طبقا لما أشارت إليه بعض الدراسات الأثرية الخاصة بهذا العصر،^(٣٧٤) ومع أننا لا نملك من الأدلة التاريخية أو من الشواهد الأثرية ما يثبت استخدام هذه المادة في صناعة المنسوجات الإسلامية، إلا أننا لا نستطيع تجاهل استخدامها في هذه الصناعة لتوفرها كمادة خام من ناحية والإشارة إليها في بعض المراجع العربية من ناحية أخرى، ومنها ما أكد استخدامها في صناعة النسيج الإسلامي بالأسكندرية خلال عصر الإخشيديين،^(٣٧٥) وما أشار إلى استخدامها في هذه الصناعة ولأسيما في مصانع النسيج الإسلامي بالدلتا،^(٣٧٦) ورغم هذا وذاك فقد فسر لنا الحسن بن عمر فيما كتبه في القرن (٣هـ / ٩م) السبب في عدم وجود منسوجات قطنية مصرية إسلامية عندما أشار إلى أن المنسوجات القطنية الإسلامية كانت تعمل في خراسان بينما كانت المنسوجات الكتانية تعمل في مصر،^(٣٧٧) وكان انعدام الحواجز والحدود بين الدول الإسلامية حينذاك من ناحية، وسهولة انتقال الناس والبضائع بين هذه الدول دون عوائق من ناحية أخرى سببا كافيا على ما يبدو في اقتناع المسلمين بمبدأي التخصص والتكامل فيما بين دولهم، وهو ما أدى ببعض الباحثين إلى الموافقة على رأي الحسن بن عمر المشار إليه^(٣٧٨).

٢- طرق النسيج والزخرفة

من المعروف أن أي قماش منسوج يتم عن طريق تعاشق مجموعتين من الخيوط تعرف إحداها بخيوط السدى وتكون على النول في وضع طولي، وتعرف الأخرى بخيوط

اللحمة وتكون على المكوك أو ما يقوم مقامه فى وضع عرضى، ويتم التعايش المشار إليه بواسطة إمرار خيط اللحمة العرضية (weft) تحت عدد من خيوط السدى الطويلة (warp) وفوق عدد مماثل منها، ثم يتبادل الوضع فى اللحمتين التالية بعكس الأولى حتى يتم المنسوج، ومعنى ذلك أن أبسط أنواع التراكيب النسجية بصفة عامة هى التى يتم فيها إمرار خيط اللحمة الأول تحت خيوط السدى الفردية وفوق خيوطها الزوجية، ثم إمرار خيط اللحمة الثانى - بعكس الأول - وفوق خيوط السدى الفردية وتحت خيوطها الزوجية، وتكرر هذه العملية حتى يتم نسج القماش المطلوب.

وينقسم النسيج تبعاً للطريقة المستخدمة فى تعايش خيوط اللحمة مع خيوط السدى إلى عدة أنواع منها ما يتم فيه تعايش خيوط السدى فى وضع رأسى حتى يمكن تحريكها إلى أعلا وإلى أسفل لإيجاد الإنفراج (النفس) اللازم لإمرار خيوط اللحمة، ومنها ما تنقسم فيه خيوط السدى إلى قسمين يظل أحدهما مشدوداً باستمرار فى درأ خاص، ويبقى الآخر مشتملاً على الخيوط التى تتحرك ذات اليمين وذات الشمال بالنسبة للخيوط الثابتة، وبذلك تتكون الثقوب التى تميز هذا النوع من النسيج، ومنها المنسوجات التى تتكون على سطحها حلقات وبرية بارزة عن طريق خيوط السدى أو عن طريق خيوط اللحمة لإعطاء المنسوج سطحاً يختلف باختلاف الغرض من استعماله، وكل هذه الأنواع يتم فيها تحريك خيوط السدى لإيجاد النفس اللازم لمرور خيط اللحمة من أحد طرفى المنسوج إلى الطرف الآخر بعرض القماش كله، ويمكن تنفيذها جميعاً إما بالأنوال اليدوية أو بالطرق الآلية المعروفة.

وصفوة القول أن الطرق الصناعية والزخرفية التى استخدمت فى النسيج المصرى الإسلامى - تأسيساً على ما كان معروفاً فى مصر قبل الفتح العربى - تنحصر فى سبعة أنواع رئيسية هى:

١/٢ - القباطى ذات الزخرفية المنسوجة:

أطلق المؤرخون العرب على بعض المنسوجات التى كانت تصنع فى مصر قبل دخول الإسلام إليها وبعبارة اسم القباطى، فقد أشار المقرئى عند حديثه عن هدايا المقوقس عظيم القبط إلى الرسول (ﷺ) رداً على رسالته التى كان قد بعثها إليه يدعوه فيها إلى الإسلام بقوله أن المقوقس أهدها قباءاً وعشرين ثوباً من قباطى مصر،^(٣٧٩) وذكر كل من

البلاذري^(٣٨٠) وابن عبدربه^(٣٨١) أن هذه القباطى كانت ترسل من مصر إلى مكة المكرمة لتكسى بها الكعبة، وقد ظل هذا اللفظ مستعملا طوال العصور الإسلامية التالية التى استمرت فيها طريقة نسيج هذا النوع من الأقمشة، يدل على ذلك ما أورده ابن تفرى بردى من أن الحاكم بأمر الله الفاطمى كان قد كسا الكعبة المشرفة فى السنة الحادية عشرة من حكمه (٢٦٣هـ / ٩٣٧م) بالقباطى المصرية^(٣٨٢).

والذى لا شك فيه أن هذا النوع من النسيج المصرى كان قد وجد منذ العصر الفرعونى، وظل ينسج فى مصر طوال عصورها التاريخية التالية حتى العصر الإسلامى، بل إن صناعته لم تقتصر حينذاك على مصر فقط، وإنما كانت قد عرفت فى معظم بلاد الشرق القديم وخاصة فى إيران على عهد البارثيين، ثم انتقلت هذه الصناعة بعد ذلك إلى أوروبا ولاسيما إلى فرنسا فى القرن (١٠هـ / ١٦م) ممثلة فيما أنتجته مصانعها من نسيج الجويلان والأويسون^(٣٨٣).

والواقع أن ما كتبه الأستاذة الدكتور سعاد ماهر عن هذا النوع من النسيج ونسبت فيه لفظ القباطى الذى أطلقه المؤرخون العرب عليه إلى أهلها القبط مستندة فى ذلك على ما ذكره كل من المقرئى والبلاذري وابن عبدربه فيما سبقت الإشارة إليه، وما نقله البعض بعد ذلك عنها فى هذا الصدد دون تمحيص^(٣٨٤) هو رأى يغلب على الظن أنه أخذ بالفرع دون الأصل لاسيما وأنها عادت بعد ذلك إلى القول بأن هذا النوع من النسيج كان قد وجد فى مصر منذ العصر الفرعونى واستمر فيها خلال عصورها التالية دون انقطاع حتى العصر الإسلامى، وهنا يمكن القول أنه إذا كان هذا النوع من نسيج القباطى قد وجد فى مصر منذ العصر الفرعونى وحتى العصر الإسلامى فى القرن (٤هـ / ١٠م) فلماذا نسب تسميته إلى الأقباط رغم أن بعض الباحثين الشرقيين قد أطلقوا عليه اسم الزخرفة المنسوجة^(٣٨٥)، ورغم أن الكتاب الغربيين قد سموه بالتابستري (Tapestry) ومعناها القماش المزركش^(٣٨٦)، ورغم أن فضل ظهوره إنما يرجع إلى العصر الفرعونى الذى يضرب فى عمق التاريخ المصرى بما لا يجوز مقارنته بما يعرف بالعصر القبطى، وما لفظة «قبط» فى الحقيقة إلا اشتقاق - كما هو معروف من كلمة (إجبتوس) فى اللغة اليونانية وتعنى مصر ومنها قيل ولا يزال يقال (Egypt)، وبالتالي فإن نسبة هذا النوع من النسيج إلى الأقباط الذين اتخذوا من صيغة النسبة فى هذه الكلمة تسمية لهم يتميزون بها عن

مسيحي العالم الغربي هي نسبة أخذت - كما قلنا - بالفرع دون الأصل وكان الأولى من ثم أن يقال بأن هذا النوع من النسيج سمي بالقباطى نسبة إلى مصر لا إلى الأقباط لاسيما وأن مصر كانت قد انتجته قبل عصر الأقباط بمئات الآلاف من السنين.

ليس هذا فقط بل ان هناك من الباحثين من يرى أن دراسة أساليب النسيج فى هذه القباطى لا تترك شكاً فى أن الأنوال التى نسجت عليها كانت أنوالاً متطورة إلى حد كبير لأن زخارفها ذات لحامات غير ممتدة ليس لها نهايات تشهد على قدرة النسيج المصرى على استعمال خيوط اللحمة بمنتهى الدقة والحرية،^(٣٨٧) ومرحلة كهذه لا يمكن بأى حال من الأحوال أن تكون وليدة ما يعرف بالعصر القبطى أو من مبتكراته، وقاصرة من ثم على أهله من الأقباط لاسيما وأن هذا النوع من النسيج كان أقدم الأنواع المزخرفة التى عرفها النسيج المصرى القديم، ورغم ذلك كله فإننا لا نستطيع التشكيك فى هذه التسمية التى أوردها أبرز المؤرخين العرب سواء كان قصدهم منها مصر أو الأقباط لأن أصلها فى كلتا الحالتين واحد.

وعلى ذلك يمكن القول أن القباطى المصرية ذات الزخرفة المنسوجة (Woven) كانت قد عرفت منذ العصر الفرعونى، وظلت تعمل فى مصر حتى العصر الإسلامى، وكانت الأقمشة التى تزين بواسطتها تنسج بالطريقة العادية التى تنحصر فى تقاطع خيوط السدى مع خيوط اللحمة حتى إذا وصل النسيج إلى النقطة المراد عمل الزخرفة فيها أوقف عملية الحشو بخيوط اللحمة وأخذ فى نسج الزخرفة مع خيوط السدى الأصلية بخيوط جديدة تختلف فى لونها - وربما فى نوعها أيضاً - عن خيوط اللحمة الأصلية، ثم يعود إلى نظم خيوط السدى الأصلية كما كانت بعد الإنتهاء من عمل الزخرفة، ويستأنف بعدها عملية النسيج التى كان يزاولها قبل التوقف^(٣٨٨).

٢/٢ - المنسوجات السادة ذات اللحامات غير الممتدة؛

لاشك أن هذا النوع من النسيج كان أول محاولة للإنسان من أجل الحصول على زخارف منسوجة من لونين أو أكثر، وكانت طريقة عملها واحدة من أبسط الطرق التى مارسها النساجون، لأنها كانت لا تحتاج لأكثر من تقسيم خيوط السدى إلى فريقين متساويين فى العدد (أحدهما خيوط فردية والآخر خيوط زوجية) يتم تحريكهما بالتبادل

بواسطة درأتين وظيفة كل منهما توزيع خيوط السدى وتحريكها، أو بواسطة مجموعة حلقات من خيوط سميكة مبرومة متجاورة تلتف حول قضيب من الخشب وتتداخل كل منها مع حلقة أخرى مقابلة تلتف حول قضيب آخر يماثل القضيب الأول، ويطلق على كل حلقتين متماسكتين من حلقات هذه الدراآت اسم النيرة، وتعرف القطع المنسوجة بهذه الطريقة بأنها ذات نسيج عادى سادة، وتمتاز بأن زخارفها متماثلة وخيوط سداها مختلفة تماما، إلا أنها تكون معيبة بوجود شقوق فى الأجزاء الزخرفية الرأسية ناتجة عن عدم استعمال التماسك المتبادل بين اللونين، وبوجود ثقب صغيرة عند حدود الزخارف العرضية ناتجة عن عدم امتداد اللحمة فى عرض المنسوج لأن امتدادها كان ينتهى عند حد اللون، وتحدث الزخرفة أو التشكيلات الفنية فى هذا النوع من النسيج عن طريق استعمال لحامات ملونة تنسج كلها غير ممتدة فى عرضه (٣٨٩).

وعلى ذلك فقد استخدمت القباطى للحصول على زخرفة منسوجة ذات لونين كانت تحدث عن طريق استعمال لحامات ملونة غير ممتدة فى عرض القماش بطريقة النسيج السادة (١-١) على النول الأفقى، وذلك بأن يبدأ النساج بإمرار خيط اللحمة الخاصة باللون الأول مثلا فى النفس الأول الناتج عن جذب نصف الدراة، حتى إذا ما وصلت هذه الخيوط إلى حدود اللون الثانى يتم تغيير النفس لأماكن العودة بنفس خيوط اللحمة فى النفس الثانى وهكذا إلى أن يتم نسج باقى الجزء بنفس لون اللحمة، ثم يبدأ النساج بعد ذلك فى عمل جزء الزخرفة الخاص باللون الثانى حتى إذا ما انتهى من نسجه بدأ فى عمل اللون الثالث وهكذا فى جميع الألوان الأخرى (٣٩٠).

٣/٢- المنسوجات الوبرية (Velvet).

اقتصرت زخارف هذا النوع من النسيج المصرى على الأشكال الهندسية البسيطة، لأن إخراج الوبرة كان يتم على القماش عن طريق اللحمة مما يدل على أن النول الذى استخدم فى عمله كان بسيطا وليس مركبا، ومع ذلك يرى البعض أن دقة زخارف هذه المنسوجات لا تترك شكاً فى أن الأنوال التى نسجت عليها لم تكن أنوالاً بدائية وإنما كانت أنوالاً متطورة لأن زخارفها ذات اللحامات الممتدة بغير نهاية تشهد - كما قلنا - على أن النساج المصرى كانت له قدرة كبيرة على استعمال خيوط اللحمة بمنتهى الدقة والحرية، نظرا لأن هذه الخيوط كانت تقطع خيوط السدى فى زاوية حادة استطاع من خلالها أن ينسج

الأشكال الدائرية كما لو كانت مرسومة، إلا أنه عند تغيير خيوط اللحمة ولاسيما في المنسوجات المخططة بخيوط رأسية كان يترك الشقوق الناتجة عن هذا التغيير ثم يخطيها بالإبرة بعد ذلك إما بغرزة تطريز وإما بغرزة رفي مسحورة، ويرى البعض أن وجود هذه الشقوق يعد دليلا على ضعف هذا النسيج وعدم خبرته، مع أن وجودها يرجع إلى رغبته في عمل الأشكال الرأسية خطأ مستقيما غير متعرج،^(٣٩١) وقد وجد هذا النوع من النسيج منذ العصر الفرعوني وظل وجوده حتى العصر الإسلامي مما جعل تأريخه بشكل عام أمرا صعبا وغير يسير^(٣٩٢).

وعلى أية حال فإن هذه المنسوجات الوبرية التي عرفت في مصر منذ العصر الفرعوني وحتى العصر الإسلامي كانت قد اقتصرت خلال عصرى البطالة والرومان على الأباطرة وحدهم، فلما تركت الدولة البيزنطية عملية الإشراف على مصانع النسيج - بعد الاعتراف بالمسيحية كديانة رسمية لهذه الدولة - انتشرت المصانع في طول البلاد وعرضها وأنتج هذا النوع من النسيج ضمن ما أنتجته المصانع القبطية إلا أن زخارفة كانت قد اقتصرت على العناصر الهندسية فقط لأن وسائل الإنتاج كانت لا تزال حينذاك محدودة وغير متقدمة وانحصرت من ثم في الأنوال البسيطة لا المركبة^(٣٩٣).

وما تجب الإشارة إليه في هذا الصدد أن بعض المنسوجات الكتانية والصوفية الثقيلة ذات السطوح الوبرية التي تستخدم السلالات في نسجها لإيجاد الوبرة عليها تحتاج دائما إلى أنوال ثقيلة وإلى حركة ترددية للدفع للحصول على ضم متكرر للحمات عقب قذف المكوك في كل مرة لإدماج هذه اللحامات بعضها إلى بعض بالوضع الموافق للمنسوج، كما أن عرى الوبرة في المنسوجات التي تستخدم للتنشيف مثل البشاكير ونحوها كانت تعمل إما بواسطة تحريك المشط إلى الخلف عندما يصل الدف إلى نقطة الدق، أو بتقصير مشوار الدف أثناء ضم حدفات معينة العدد لإيجاد المسافة اللازمة لتكوين عرى الوبرة، ثم تضم اللحامات معا دفعة واحدة إلى المنسوج بعد قذف اللحمة الأخيرة من مجموعة التحبيس فينشأ عن ذلك انزلاق اللحامات على خيوط سدى الأرضية، ويروز خيوط سدى الوبرة إما على السطح العلوى أو السفلى من المنسوج أو على كليهما معا بحكم ارتخاء خيوط سدى الوبرة وبحكم تقاطع هذه الخيوط مع خيوط اللحمة^(٣٩٤).

٤/٢- المنسوجات ذات اللحمة الزائدة أو المضافة (Applied weft).

عملت هذه المنسوجات من خيوط كتانية بيضاء تنتج عنها الزخرفة على أرضية من الخيوط الصوفية الملونة، وكانت هذه الزخرفة تنسج على هيئة أشرطة منفصلة ثم تخاط بعد ذلك بالثوب المراد زخرفته بها من الأمام والخلف، ويغلب على الظن أن هذا النوع من النسيج كان قد انحصر في أردية الفرسان ومن شاكلهم (٣٩٥).

ولاشك أن هذه الطريقة تشبه إلى حد كبير طريقة التطريز ولا تختلف عنها إلا في أن الزخرفة كانت تعمل فيها بواسطة جامات أو أشرطة من القماش المضاف إلى المنسوج بدلا من خيوط الصوف الملونة التي كانت تعمل نسجا في القماش (٣٩٦).

وكان من المعتاد أن تلتصق هذه الوحدات المضافة بالقماش الأصلي عن طريق إحدى غرز الرفي (Fine drawing stitch)، وقد بدأ استخدام هذه الطريقة كأسلوب من أساليب زخرفة المنسوجات في نهاية القرن الثاني الميلادي، وكانت وحداتها الزخرفية عبارة عن جامات على الأكتاف وأسفل القمصان وأشرطة على الأكمام وحول الرقبة غير أن هذه الجامات والأشرطة كانت تنسج في القماش منذ البداية ثم أضيفت كقطع منفصلة فيما يعرف بالعصر القبطي، حيث كانت تقص حينذاك من ثوب قديم لتضاف إلى ثوب جديد مما ساعد على تعقيد عملية التأريخ لهذه المنسوجات (٣٩٧).

٥/٢- المنسوجات المبطنّة من اللحمة:

كانت هذه المنسوجات تعمل على نول السحب بالمكنوك، وكانت زخارفها تختلف عن زخارف القباطى المشار إليها لأنها كانت تظهر عليها في هذه الحالة بخيوط لحمتها من الوجهين، بينما تظل خيوط سداها مخفية بين اللحمتين لا يظهر منها شيء، وانحصرت زخارف هذا النوع من النسيج في أشرطة ذات عناصر هندسية بحتة نتجت عن ظهور واختفاء خيوط اللحمة الممتدة في عرض المنسوج ونقاطها مع خيوط السدى (٣٩٨).

٦/٢- المنسوجات اليدوية ذات اللحمتين غير الممتدة:

اعتمدت صناعة هذه المنسوجات أساسا على التشغيل اليدوي وعرفت بالأقمشة ذات اللحمتين غير الممتدة التي تتم الزخارف فيها باستخدام لحمتين ملونة تعمل بعرض المنسوج، أي أنها لا تصل من البرسل الأيمن إلى البرسل الأيسر - كما هو الحال في باقى

المنسوجات - بل تعمل فى المكان المخصص لها فى الزخرفة فقط، ويحدث ذلك بأن يمرر النساج خيط اللحمه الخاص باللون الأول حتى إذا ما وصلت خيوط اللحمه إلى حدود اللون الثانى يعود ثانياً وهكذا، ورغم ما ينتج عن ذلك من ثقب صغيره عند حدود الزخرفة - كما أسلفنا - بسبب عدم امتداد اللحمه فى عرض المنسوج، أو ما ينتج عنه من شقوق رأسية بمسافة الزخرفة فى حالة عملها من أشرطة رأسية، إلا أن هذا النوع من النسيج كان واحداً من أقدم المنسوجات المزخرفة التى عرفها الإنسان (٢٩٩).

٧/٢- المنسوجات الشبيكة:

يعمل هذا النوع من النسيج من خيوط يلتف بعضها حول بعض التفافاً يجعلها تتقاطع تقاطعاً غير عادى تنتج عنه فراغات أو ثقب بين الخيوط، ومن ثم فإن نسيجها يحتوى على مجموعه من خيوط السدى تلتف حول بعضها فى مكان التخريم، ثم تعود هذه الخيوط فتقاطع تقاطعاً منتظماً مع خيوط اللحمه، وكان لابد فى هذه الحاله من وجود سداتين مع لحمه واحده لكى تكون مهمه السدى الأولى هى إحداث الفراغات أو الثقب التى يشتمل عليها المنسوج عن طريق لف خيوط السدى الثانية حولها، ولذلك عرف هذا النوع باسم نسيج السدى الثابتة لأنه كان من الضرورى بالنسبة للسدى غير الثابتة أن تكون دائمة الحركة فى الأجزاء الخالية من الفراغات أو الثقب، أما لحمته فكان الغرض منها هو إيجاد نوع من التماسك بين خيوطه مع تثبيت الفراغ الناتج من لف خيوط السدى الأولى حول خيوط السدى الثانية.

وقد اختلف التركيب النسيجى لأقمشة الشبيكة باختلاف نوع الزخرفة المعمولة فيها لأن كل رسم منها كان يتطلب ترتيباً معيناً للخيوط الثابتة بالنسبة للخيوط المتحركة، فمنسوجات الشبيكة العادية مثلاً تحدث فراغاتها وثقبها عادة عن طريق خيوط السدى، أما خيوط اللحمه فلا تلعب إلا دوراً ثانوياً فى عملية التخريم، ومهمتها - كما قلنا - هى إيجاد التماسك بين الخيوط وتثبيت الفراغات، وكان ضرورياً فى هذا الصدد أن تكون خيوط السدى المتحركة رخوة لينة ليتمكن لفها فى سهوله ويسر حول خيوط السدى الثابتة لإيجاد الأقواس لخلق الشكل الدائرى للخروم، وتعرف هذه الحركة بحركة الرخوة (٤٠٠).

٨/٢- المنسوجات ذات الزخارف المطرزة (Embroidery):

استخدمت الخيوط الصوفية الملونة وغيرها فى زخرفة هذه المنسوجات عن طريق

التطريز بالإبرة، وغالبا ما كانت هذه الخيوط الملونة أغلى من مادة المنسوج نفسه، وتعمل بواسطة غرزة من غرز التطريز المعروفة حينذاك مثل الصليب والرفى والسلسلة والفرع ونحوها، ويمكن تعريف هذا النوع من التطريز بصفة خاصة بأنه إضافة زخارف من خيوط صوفية ملونة إلى مساحات نسيجية كبيرة تختلف عنها في اللون والمادة عن طريق الإبرة بإحدى الغرز المشار إليها، وتعد هذه الطريقة هي أرخص أنواع التطريز الذي لا يتطلب وقتا أو جهدا لأن زخارفها الهندسية غالبا ما كانت تطرز بسرعة وسهولة، وقد عرفت هذه الطريقة منذ فجر التاريخ وكانت - لسهولة وسرعة عملها - هي أول محاولة لزخرفة المنسوجات والملابس، ثم استمرت بعد ذلك طوال العصور الوسطى في كل من الشرق والغرب على السواء (٤٠١).

٩/٢- المنسوجات ذات الزخارف المرسومة والمطبوعة؛

كانت الزخارف في هذه الطريقة تنحصر أول الأمر في صبغ قطعة النسيج باللون المناسب وشدها على لوح خشبي ليرسم عليها التصميم الزخرفي المطلوب، وهنا كانت ترش الأماكن المراد تغيير لونها بمرادة الحديد، ثم يرش على هذه البرادة قليل من الحامض وتترك القطعة بعد ذلك لفترة زمنية حتى تتآكل الألوان التي تحته، ثم تغسل جيدا لإزالة آثار هذا الحامض فيظهر التصميم الزخرفي عليها باللون الأصلي للنسيج.

غير أن هذه الطريقة كانت تؤثر على المنسوجات المصبوغة بواسطة تأثيرا سيئا يجعلها عرضة للتلف بعد وقت قصير، مما حدا بالنساجين الأقباط إلى استنباط طريقة الطباعة الكيميائية، وتتلخص هذه الطريقة في شد قطعة النسيج - بعد كيها - على لوح من الخشب ليرسم عليها الشكل الزخرفي المطلوب بمحلول مشبع من المواد المساعدة كأملح النحاس أو أملاح الحديد أو الرصاص، لأن هذه المحاليل تتميز بعد جفافها بخاصية امتصاص الألوان فتكون النتيجة بعد تمام عملية هذا الامتصاص هي الحصول على تدرجات لونية تختلف باختلاف قدرة التحكم فيها، وقد دلت المكتشفات القديمة على أن الأقباط كانوا على علم باستخدام القوالب الخشبية في طباعة المنسوجات الكتانية، كما كانوا على علم بطريقة الرسم بالشمع على القماش قبل صبغه، حتى إذا غمر النسيج في أحواض الصباغة تشبعت القطعة بلون الصبغة في الأماكن المغطاة بالشمع وإذا ما غسل القماش جيدا بعد صبغة وأزيلت المادة الشمعية منه ظهرت أماكن الرسم فيه بلون القماش الطبيعي (٤٠٢).

وقد استخدمت طريقة الزخرفة المطبوعة في الأقمشة القطنية الإسلامية، وكانت زخارفها تعمل بواسطة عازل من الشمع أو الطين يعزل به جزء القماش المراد زخرفته، ثم يصبغ هذا القماش باللون المطلوب مع الإبقاء على الجزء المعزول محتفظا بلونه الطبيعي، ثم يزال العازل وتطبع الزخرفة في هذا الجزء بواسطة أختام خشبية تحمل أشكال الزخارف المطلوبة، وأحيانا ما كانت هذه الزخرفة المطبوعة تعمل باليد بغير أختام^(٤٠٣).

٣- مواد الصباغة:

اختلفت مواد الصباغة التي استخدمت في النسيج بصفة عامة تبعا لاختلاف الألوان المستخدمة في كل من خيوط سداه ولحمته، فإذا كانت خيوط اللحمية المستخدمة فيه مثلا بنفس لون خيوط السدى كان الناتج منسوجا ذا لون واحد، أما إذا اختلف لون خيوط اللحمية عن لون خيوط السدى ظهر المنسوج باللونين معا ولكن بنسبة تختلف أيضا تبعا لنوع التركيب النسجي المستعمل، كذلك يمكن أن تكون خيوط كل من السدى واللحمية ذات أكثر من لون واحد في قطعة النسيج الواحدة.

والذي لا شك فيه أن الألوان التي استخدمت في النسيج المصري الإسلامي وقبلة في النسيج القبطي كانت ألوانا من صبغات طبيعية استخرجت إما من مصادر نباتية مثل أوراق وجذوع وجذور أنواع عديدة من الأشجار والنباتات ولاسيما أشجار السنط (Acacia Arabica) والسماق (Tizra sumach) وشجيرات الحناء (Lowsonia) والنييلة (Woad) والأسليخ (Canella) والفوة (Madder) وغيرها، وإما من مصادر طبيعية أخرى مثل الأرخیل (Arkhl) التي كانت تؤخذ من الطحالب المرجانية الخضراء (Corallin green mosses) المنتشرة على صخور البحر المتوسط.

ونظرا إلى أن الأصباغ الصناعية لم تكن قد اكتشفت بعد، فإنه يمكن القول في ثقة واطمئنان أن مواد الصباغة التي استخدمت في النسيج منذ العصور القديمة وحتى العصر الإسلامي كانت تستخرج - قبل اختراع الصبغات الصناعية على يد وليام بركنز سنة (١٣٠٠هـ / ١٨٨٢م) كما أسلفنا - من مصادر نباتية أو طبيعية عرفت منذ البداية في مصر القديمة، حيث عثر على حصيرة ذات حافة حمراء ملونة ترجع إلى عصر ما قبل الأسرات،^(٤٠٤) وقد ورث الأقباط عن الفراعنة مهارة تكوين هذه الأصباغ من المصادر

المشار إليها، لأن ما عرف من صبغاتهم ينحصر فى خمس صبغات رئيسية أولاها صبغة الأرخيل الأرجوانية التى كانت تؤخذ من طحالب صخور البحر المتوسط المرجانية الخضراء، وثانيتهما الصبغة الحمراء التى كانت تستخلص من جذور نبات الحناء، وثالثتها الصبغة الصفراء التى كانت تستخرج من جذور نبات القوة، ورابعتها صبغة القرمز التى كانت تستنبط من إناث الحشرات القرمزية التى تعيش على شجر البلوط فى شمال إفريقيا وجنوب شرق أوروبا بعد تجفيفها، وخامستها صبغة النيلة التى كانت تعمل بالتخمير من نباتها البرى.

ومن المعروف أن الصباغة بشكل عام هى العملية التى تأخذ المنسوجات بواسطتها لونا يخالف لونها الأصلى عن طريق تثبيت مواد تلوين على تلك المنسوجات بعد معالجتها ببعض المواد الكيميائية، وقد اختلف أسلوب الصباغة فى العصور الوسطى من حالة إلى أخرى تبعا لاختلاف لون الخامات الأصلية المراد صبغها من ناحية، وتبعا لاختلاف نوع الصبغة المراد استخدامها من ناحية أخرى، فالألياف النباتية مثلا كالقطن والكتان كانت تصبغ فى سائل محايد (Neutral lequed) أو فى سائل الكالين (Al - kalin lequed)، أما الصوف فكان يصبغ فى سائل حمضى (Acid lequed) ولهذا استخدم الصباغون سلفات الحديد (Iron sulphate) وبعض الأكاسيد الأخرى لتثبيت هذه الأصباغ، لأن ثبات الألوان الجديدة على الأقمشة المصبوغة كان أمرا حتميا، وكان من هذه الصبغات ما يؤخذ عن طريق الطحن (Grinding) أو السحق (Crushing)، ومنها ما كان يؤخذ من مصدره عن طريق التخمير (Fermenting)، ومنها ما كان يعمل عن طريق الخلط (Mixing) (٤٠٥).

الباب السادس

فنون العمارة

فنون العمارة

من المعروف أن العمارة كما حددها العلماء والباحثون هي الفن الذي استطاع الإنسان بواسطته أن ينشئ الأبنية المعمارية المختلفة ليحقق لنفسه فيها الراحة والإطمئنان والجمال، من خلال توزيع عناصر هذه الأبنية توزيعاً يلبي الغرض من إنشاء كل منها، ويعتمد هذا الفن على أدنى درجات المعرفة بنظرية النسبية^(٤٠٦) (Theory of Relativity) وقد قسم هؤلاء العلماء العمارة العربية الإسلامية إلى نوعين رئيسيين هما العمارة الدينية مثل المساجد والمدارس والخانقاعات ونحوها، والعمارة المدنية مثل القصور والمنازل والقاعات والحمامات والوكالات وغيرها.

ومن هذا المنطق فإن حديثنا في هذا الباب عن فنون العمارة المصرية الإسلامية منذ الفتح العربى وحتى نهاية عصر محمد على ينقسم إلى ثلاثة فصول يختص أولها بفنون العمارة الإسلامية المصرية المبكرة منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى فيما بين سنتى (٢١-٥٦٧هـ - ٦٤١-١٧٧١م)، ويختص ثانيها بفنون العمارة الإسلامية المصرية فى العصرين الأيوبي والمملوكى فيما بين سنتى (٥٦٧-٩٢٣هـ / ١١٧١-١٥١٧م)، ويختص ثالثها بفنون العمارة الإسلامية المصرية فى العصرين العثماني والعلوى فيما بين سنتى (٩٣٢-١٣٧٢هـ / ١٥١٧-١٩٥٢م)، وفيما يلي عرض لفنون هذه العمارة المصرية الإسلامية فى كل عصر من هذه العصور.

الفصل الأول

**فنون العمارة المصرية الإسلامية
المبكرة منذ الفتح العربي حتى
نهاية العصر الفاطمي
(٢١-٥٦٧هـ / ٦٤١-١١٧١م)**

الفصل الأول

فنون العمارة المصرية الإسلامية المبكرة منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى (٢١-٥٦٧هـ / ٦٤١-١١٧١م)

ينحصر الحديث فى هذا الفصل عن فنون العمارة المصرية الإسلامية المبكرة منذ الفتح العربى سنة (٢١هـ / ٦٤١م) حتى نهاية العصر الفاطمى سنة (٥٦٧هـ / ١١٧١م) فى ثلاث نقاط رئيسية تختص أولاها بفنون العمارة المصرية الإسلامية قبل العصر الطولونى، وتختص ثانيها بفنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصرين الطولونى والإخشيدي، وتختص ثالثها بفنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصر الفاطمى، وفيما يلى عرض موجز لفنون العمارة المصرية الإسلامية فى كل عصر من هذه العصور:

١- فنون العمارة المصرية الإسلامية قبل العصر الطولونى (٢٠-٢٥٤هـ / ٦٤٠-٨٦٨م)

لم تختلف فنون العمارة الإسلامية فى مصر خلال عصر الخلفاء الراشدين رضوان الله عليهم وما تلاه من عصور الولاية الأموية والعباسية عما عرف من فنون العمارة فى هذه العصور لأنها كانت جزءا منها وامتدادا لها، ومع التزام هذه الفنون بمبدأ تحريم تصوير الكائنات الحية من الأشكال آدمية والحيوانية ولاسيما فى زخارف العمارة الدينية والاقتصار فيها من ثم على الزخارف النباتية والهندسية والكتابية وعدم الالتزام بهذا المبدأ فى زخارف الأبنية المدنية مثل القصور والحمامات ونحوها، فقد احتفظت عناصر الزخرفة فى عمائر هذا العصر وطرق صناعتها بالعناصر والأساليب التى كانت سائدة فى الشام والعراق ولاسيما الأساليب الهيلينستية، والساسانية ممثلة فى أوراق العنب والأكتتش وكيزان الصنوبر وأشكال السلال التى تخرج منها الفروع النباتية والأشكال المجنحة وشجرة الحياة ونحوها، وخير الأمثلة الدالة على ذلك فى عمارة مصر الإسلامية التى ترجع إلى العصرين الأموى والعباسى هى منازل الفسطاط وجامع عمرو بن العاص، ومقياس النيل.

١/١ - منازل الفسطاط:

من المعروف أن عمرو بن العاص والى عمر بن الخطاب رضوان الله عليه كان قد أسسها

إلى الشمال من حصن بايلون فيما يعرف اليوم بمصر القديمة، وكانت مبانيها فى أول الأمر بسيطة العمارة والتخطيط، وقد إندثرت - لسوء الحظ - عمائر هذه المدينة تماما ولم يبق منها غير أطلال معمارية لبعض منازلها القديمة خالية من العناصر الزخرفية، وكانت كلها عبارة عن أشكال بسيطة متشابهة تتكون من محورين متعامدين يلتقيان عند فناء أوسط تختلف الحجرات المحيطة به من حيث الحجم والمساحة، فى سمتة قاعة كبيرة تكتنفها حجرتان صغيرتان ، وفى محور كل جانب من الجوانب الأخرى المحيطة بالفناء عدة إيوانات تختلف إمتداداتها إلى الداخل فتتكون منها قاعات تارة وأواوين صغيرة تارة أخرى.

وقد شيدت هذه المنازل بالحجر والأجر، وكانت حسنة البناء مزودة بالمرافق الصحية والمياة الجارية ويشتمل كل منها على أكثر من طابق، الأرضي منها عبارة عن ممرات ضيقة تغطيها أقبية نصف اسطوانية مع مساحات صغيرة عند التقاء هذه الممرات تغطيها قبوات ضحلة تقوم على ما يشبه الجوقة المثلثة، أما طابقه الأول فيشتمل على فناء مستطيل كانت تتوسطه فسقية يحيط بها حوضان للزهور ، ويتصل بهذه الفسقية سلسيل للماء إلى جانبه بقايا سلم صاعد للدور الثانى وما يليه من أدوار علوية، ومن المعروف أن عمر بن الخطاب رضوان الله عليه كان قد أمر واليه عمرو بن العاص أن يراعى فى بنائها إذا زاد ارتفاعها عن طابقين أن ترتفع النوافذ فى الطابق فوق الأرضى إلى القدر الذى لا يسمح بأن يطل أحد من أهل الدار على جاره فيجرح حرمة حتى ولو كان المثل واقفا على مقعد، وهو نظام ساد عمارة المدن العربية الإسلامية كلها فيما بعد، ويغلب على مقعد ، وهو نظام ساد عمارة المدن العربية الإسلامية كلها فيما بعد، ويغلب على الظن أنه كان سببا بعد ذلك فى ستر فتحات القصور والمنازل بالمشربيات الخشبية، وأن بعض أدوارها الأرضية لم تكن للسكن، وأن أدوارها العلوية كانت تزين بالمرزوعات، وأن سقوفها كانت من الأقبية أو القبوات، وأنها كانت تحتوى على مقاعد وملاقف ونافورات وسلسبيلات وأحواض للزهور والنباتات، وكانت مداخلها غالبا منكسرة لإخفاء من بالداخل عن السائرين بالخارج، وتشتمل على ممرات داخلية تمكن من التنقل بين أجزائها دون المرور بالفناء (٤٠٧) .والذى لاشك فيه أن منازل القسطنطين كانت المنهل الذى نهلت منه كل تخطيطات العمارة السكنية الإسلامية فى مصر فى عصورها التالية، فقد انحصرت هذه العمارة فى ثلاثة أجزاء رئيسية أولها صحن الدار أو فناؤها وكان أشبه بالرثة التى تعطى للتنفس لكل أجزائها لما كان يحويه من فسقيات وزروع، وعلى جانبيه بناءان رئيسيان أحدهما للرجال فيه مقعد

صيفى له واجهة تطل على الصحن بيانكة ذات عقود أو قناطر، ومقعد شتوى مسقوف، والآخر للنساء فيه قاعة كبيرة ذات نوافذ تطل على الصحن، وكانت كل قاعة من هاتين القاعتين الكبيرتين عبارة عن مستطيل تتوسطه درقاعة ذات سقف عال بها فسقية على جانبها إيوانان متشابهان، يضاف إلى هذه الأقسام الرئيسية الثلاثة بقية مكونات المنزل من غرف السكن ومرافقه الصحية والخدمية (٤٠٨).

٢/١ - جامع عمرو بن العاص؛

تم بناء هذا الجامع فى وسط الفسطاط مشرفا على النيل (حينذاك) سنة: (٢١١هـ / ٦٤١م) وكانت عمارته - على غرار مسجد الرسول (ﷺ) بالمدينة - غاية فى البساطة المعمارية والفنية بما لم يخرج عن الخصائص العامة التى تميزت بها عمارة الصدر الإسلامى الأول، فكان المسجد عبارة عن مستطيل طوله خمسون ذراعا وعرضه ثلاثون ذراعا، فرشّت أرضيته بالحصباء وغطى بسقف من الجريد المحمول على ساريات من جذوع النخيل، ولم يكن له صحن ولا مثذنة ولا محراب ولا منبر، واشترك فى تحديد قبلته ثمانون صحابيا، وفتح له فى كل جانب من جوانبه الشرقية والشمالية والغربية بابان يطل الشرقيان منها على دار الإمارة، وأحيط من جهاته الأربع بطريق عرضه سبعة أذرع، ثم بنى عمرو ابن العاص لنفسه دارا شرقى الجامع عرفت بدار عمرو الكبرى تجاورها من الشمال دار لابنه عبد الله سميت بدار عمرو الصغرى (٤٠٩).

ولم يبق للأسف من العمارة القديمة لهذا الجامع شىء يذكر بسبب الزيادات والتحسينات التى طرأت عليها طول العصور الإسلامية التالية ولا سيما فى العصرين الأموى والعباسى ومنها زيادة عبد العزيز بن مروان سنة (٧٩هـ / ٦٩٨م) على عهد أخيه عبد الملك التى أدخل فيها الرحبة الشمالية، وعمارة قرة بن شريك سنة (٩٢هـ / ٧١١م) على عهد الوليد الأول التى هدم فيها المسجد وأعاد بناءه ووسّعه من ناحيتى الشرق والشمال، وزخرف جدرانه وسقوفه وعمل له أربع منارات، وعمارة عبدالله بن طاهر سنة (٢١٢هـ / ٨٢٧م) التى زاد فيها المسجد قدر مساحته الأولى ستة عشر مرة، وجعل له ثلاثة عشر بابا منها خمسة أبواب فى الشرق وثلاثة أبواب فى الشمال وأربعة أبواب فى الغرب، وباب واحد للخطيب فى الجنوب، وجعل به ثلاثمائة وثمانية وسبعين عمودا، وقد بقيت من هذه العمارة حتى وقت قريب بعض مظاهرها الفنية ممثلة فى الزخارف الخشبية المحفورة فى الطبالى التى تعلو تيجان الأعمدة فى الرواقين البحرى والقبلى، وفى النوافذ الموجودة فى الجدار الغربى، وقوامها فروع نباتية متموجة تتصل بها أوراق العنب أو

حلقات حلزونية من شركة اليهود (الأكنثس)، وكلها عناصر زخرفية تعكس التقاليد الفنية الأموية المتطورة التي كانت سائدة في مصر قبل وصول التأثيرات السامرائية إليها ممثلة في العناصر الهليلينستية المتأخرة، بالإضافة إلى الزخارف الحصية في حنية الجدار الغربى التي تعد أقدم زخرفة من نوعها في العمارة الإسلامية في مصر (٤١٠). (شكل ١٠٦).

٣/١- مقياس النيل بالروضة؛

كما يؤسف له أن الزمن لم يحفظ لمصر شيئاً من عمارتها الإسلامية التي أعقبت الفتح العربى فى النصف الأول من القرن (١هـ / ٧م) حتى منتصف القرن (٣هـ / ٩م) عندما بنى مقياس النيل بالروضة سنة (٢٤٧هـ / ٨٦١م) بأمر من الخليفة العباسى المتوكل على الله فى نفس موضع المقياس القديم الذى كان قد بناه أسامة بن زيد التتوخى فى عهد الوليد بن عبد الملك سنة (٩٧هـ / ٧١٥م) وجرفه الماء (٤١١).

وتتكون عمارة المقياس الحالى من بئر مربعة تحيط بها جدران من الحجر المنحوت يدور حولها سلم يصل إلى القاع، وقد غطيت هذه البئر فى العصر العثمانى بقبة خشبية مخروطية مرصصة، وتضم عمارتها ثلاث فتحات على هيئة أنفاق ذات عقود مدببة تركز على أعمدة رخامية مثمثة تحملها قواعد رمانية مقلوبة وتعلوها تيجان كورنثية الغرض منها أن ينساب ماء النيل من خلالها إلى داخل البئر، ولكى يمكن قياس زيادة هذا الماء أو نقصانه قام المعمار بوضع عمود رخامى مثنى فى وسط البئر يركز على أرضية خشبية، ثبت من أعلا بواسطة كمر أفقية نقش عليها كتابات كوفية باللونين الأزرق والذهبي. ثم استبدلت هذه الكمرة فى عصر لاحق بعقدين مدبيين يرتكزان على الجدران، وقد حفرت علامات القياس على هذا العمود بوحدتى الذراع والقيراط، كما نقش على كتابات قرآنية من آية الكرسي (٤١٢)، ومن الجدير بالذكر أن عمود القياس المشار إليه ينقسم بواسطة خطوط عرضية إلى ستة عشر ذراعاً (بمتوسط ٠,٤٤ سم لكل منها) قسم كل من الأجزاء العشرة العليا إلى أربعة وعشرين قيراطاً بواسطة أربع وعشرون علامة تشكل كل أربعة أقسام منها مجموعة بعد أخرى بالتناوب، ويعلو هذا المقياس عن سطح البحر المتوسط بمقدار (١٢,٥٠) متراً بما يطابق الذراع الثامن والقيراط الخامس عشر ونصف، وتنتهى آخر تقسيماته عند المستوى الذى يعلو سطح البحر بمقدار (٢١) متراً أى تسعة عشر ذراعاً، وترتكز قاعدة هذا العمود على رحي طاحونة فى وسطها ثقب مربع لتثبيت محور خشبي فيه لتوزيع ثقل العمود فوق الأرضية الخشبية (٤١٣).



شكل ١٠٦- بقايا زخارف جصية قديمة في جامع عمرو بن العاص بالفسطاط يرجع تاريخها إلى القرن (٨٣/م٩)

وكان الغرض من بناء هذا المقياس وعمل تقسيماته المشار إليها أن تعرف به زيادة ماء النيل وقت الفيضان لأن الخراج كان يجبي بمقتضى هذه الزيادة التى تبين رخاء البلاد أو قحطها، وقد نقش جدران هذا المقياس وعقوده بكتابات كوفية قرآنية تتعلق بالماء والزرع تعد أقدم أمثلة للكتابة الكوفية المؤرخة فى عمارة مصر الإسلامية وتبدأ بالآية القرآنية الرابعة عشرة من سورة إبراهيم حتى الآية السابعة والثلاثين منها، يليها من النص "مقياس السعادة والنعمة والخلاص الذى أمر بينائه عبد الله جعفر الإمام... على يد محمد الحاسب فى عام سبع وأربعين ومائتين" (شكل ١٠٧) وقد حدث تلاعب فى الجزء التاريخى من هذه الكتابة واستبدل بآيات قرآنية، ويرى الأستاذ كريزويل أن أحمد بن طولون الذى قام ببعض الأعمال الترميمية فى المقياس سنة (٢٥٩هـ / ٨٧٢م) والذى رفض الإعراف بسلطة الخليفة العباسى واستقل بحكم مصر حينذاك هو الذى قام بهذا التغير^(٤١٤). كما تعد عقوده المدببة أقدم عقود مدببة فى هذه العمارة الإسلامية المصرية أيضاً، وقد راعى مهندسها أحمد بن محمد الحاسب زيادة سمك جدرانه كلما زاد العمق لتحمل الضغط الأفقى للأرض الذى يزيد بازدياد النزول فيها، وغطى هذه الجدران بطبقة من الملاط الذى لا يؤثر فيه الماء^(٤١٥).

٢- فنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصرين الطولونى والإخشيدى (٢٥٤-٣٥٨هـ / ٨٦٨-٩٦٩م)

١/٢- فنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصر الطولونى (٢٥٤-٢٩٢هـ / ٨٦٨-٩٠٤م)
استقل أحمد بن طولون البخارى الأصل^(٤١٦) بحكم مصر سنة (٢٥٤هـ / ٨٦٨م)، وأسس فيها أول دولة تركية جعل لها عاصمة جديدة سماها القطائع فيما بين المقطم وجبل يشكر إلى الشمال الشرقى من العسكر والفسطاط، وأقطع كل طائفة من جنده فى هذه العاصمة الجديدة قطيعة خاصة بها، ولهذا عرفت المدينة باسم الجمع من التسمية المفردة المشار إليها، وبنى القناطر لجلب المياه اللازمة لها من النيل، كما بنى القصر فى ميدان القلعة الحالى وجعل له عدة أبواب هى باب الخاصة للمقربين، وباب الميدان لدخول الجند، وباب الصلاة للولوج منه إلى المسجد، وبنى الجامع ودار الإمارة والبيمارستان سنة (٢٥٩هـ / ٨٧٢م) وعمل الميدان الذى اهتم به ولده خمارويه وجعل فيه بستانا يزخر بأنواع الرياحين، وكسا أبدان النخيل نحاسا مذهباً، وبنى فيه برجاً من خشب الساج الهندى المنقوش ووضع

فيه الطيور المفردة، ثم أضاف إلى القصر جناحا جديدا سماه بيت الذهب ونقش فيه صورته
وصور جواربه وأقام في وسطه بركة الزيتق وأنشأ ميلاانا أخرج جعل فيه حديقة
للحيوان (٤١٧).



شكل ١٠٧- كتابات كوفية بمقياس النيل بجزيرة الروضة يرجع تاريخها إلى سنة (٢٤٧هـ / ٨٦١م)

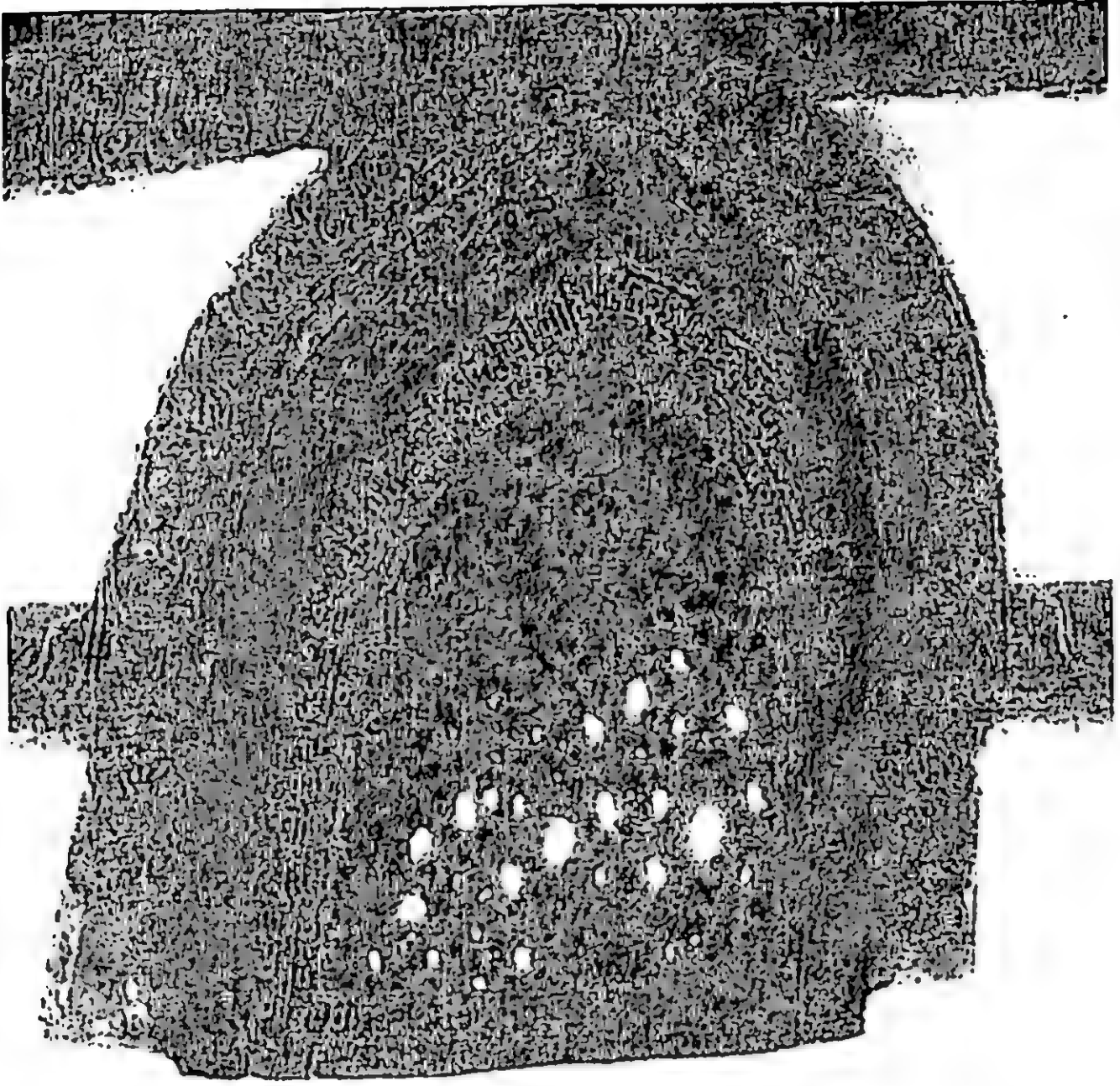
وبذلك تمت حركة البناء والتشييد في القطائع حتى إتصلت مبانيها بمباني مدينتي
الفسطاط والعسكر، وأصبحت المدن الثلاث مدينة واحدة تبعث على البهجة والعظمة
والبهاء، (٤١٨) وقد تحسنت شئون مصر الاقتصادية بهذا الاستقلال كثيرا بعد أن احتفظ
ابن طولون بثروتها وعمل على إغنائها فبدأت مصر على عهده صفحة جديدة من تاريخها

السياسى والفنى والمعمارى، وغدت بعد نمو ثروتها ذات مستوى حضارى زاهر تمثل فى الميدان والشارع الأعظم بين النيل والقصر الذى أراد أن ينافس به قصر الخليفة فى سامرا الذى عرف بالجوسق الحاقانى، غير أن ذلك كله للأسف كان قد تم حرقه على أيدى الجند العباسيين الذين أرسلوا إلى مصر للقضاء على الدولة الطولونية التى خرج مؤسسها عن طاعة الخليفة ولم ينج من هذا التدمير غير الجامع (٤١٩).

١-١/٢- جامع ابن طولون (٢٦٣-٥٢٦هـ / ٨٧٦-٨٧٨م) (شكل ١٠٨)

أنشئ هذا الجامع على مساحة ستة أفدنة ونصف على هيئة مربع كبير يتوسطه صحن مربع مكشوف تحيط به أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة ويضم خمس بلاطات، بينما يضم كل رواق من الأروقة الثلاثة الأخرى بلاطتان، وزينت جدرانه وبواطن عقوده بأعمال جصية غاية فى الدقة والإبداع الفنى، (٤٢٠) (شكل ١٠٨) وبذلك يمكن القول أن عصر الدولة الطولونية كان محاولة مبكرة فى سبيل الوصول إلى طراز إسلامى مصرى تم تحقيقه بعد أن نقل ابن طولون إليها أساليب الفن العراقى فى سامرا على يد مجموعة من المعماريين والحرفيين والفنانين الذين اصطحبهم معه - فى غالب الظن - عند مجيئه إلى مصر، ثم هذبت هذه الأساليب على يد الفنانين المصريين وامتزجت بأساليب الطراز المحلى مما مهد الطريق إلى إنجاز الأعمال الفنية الرائعة التى أنتجت فى هذا العصر (٤٢١).

وتتميز الواجهات الخارجية لجامع ابن طولون - كما فى جامع عمرو بن العاص - بالخنايا المجوفة ذات الطواقي الإشعاعية، بتغشية شبائكه الخارجية - التى يبلغ عددها مائة وثمانية وعشرون شباكاً - بمشبيكات جصية ذات عصور مختلفة منها ثلاثة شبائك فى جدار القبلة ترجع إلى عصر إنشاء المسجد، وقد عملت هذه المشبيكات بتكوينات زخرفية متباينة ملئت فراغاتها بقطع من الزجاج الشفاف أو الملون، وهو عنصر من عناصر الابتكارات العربية الإسلامية التى تأثرت بها فنون العمارة القبرية فى العصور الوسطى، ولاسيما العمارة الرومانسية والقوطية وعمارة عصر النهضة الأوروبية، بل لعل هذه الظاهرة هى التى أوحى للفنان المسلم بعد ذلك بعمل الأحجبة الخشبية المقرعة لتغطية الفتحات التى عرفت بالمشربيات (٤٢٢) وقد صممت هذه النوافذ بحيث يواجه كل أسكوب من أساكيب بيت الصلاة نافذة من كل جانب، ويواجه كل رواق فى مؤخر المسجد نافذة من كل جانب كذلك، وبحيث تواجه كل صف من البلاطات نافذة مفتوحة فى جدار القبلة يقابلها عدد مماثل فى جدار المؤخر، علاوة على أربع وعشرين نافذة فى كل من جدارى الرواقين الشرقى والغربى (٤٢٣).



شكل ١٠٨- زخارف جصية في أحد شبايك جامع ابن طولون القديمة يرجع تاريخها إلى ما بين سنتي (٢٦٣ - ٢٦٥ هـ / ٨٧٦ - ٨٧٨ م)

كما تتميز عمارة هذا الجامع بوجود زيادة مكشوفة حول جدرانه الخارجية باستثناء الناحية القبليّة التي كانت تشغلها دار الإمارة، وقد توجت جدران هذه الزيادة بشرفات على على هيئة شبيهة بالعرائس المشابكة الأيدي كانت - في غالب الظن - أصلاً لما عرف منها في العمارة القوطية، (٤٢٤) كما وجدت في روافد هذا الجامع الخشبية كتابات كوفية تعتبر أطول كتابة معروفة في العالم (٤٢٥) وكان اختيار عمل أكتافه أودعاً ماته بالآجر بدلا من الأعمدة الرخامية تنفيذا لرغبة منشئه الذي أراد أن ينزعه عما كان يؤخذ من العماثر الوثنية، وتقوم فوق هذه الدعائم عضائد ذات تيجان مشتقة من التيجان الكورنثية المتأخرة مع

استبدال طبقتي الأكتشس بأوراق العنب التقليدية في سامرا، واستبدال لفائف التيجان بالورقة النباتية ذات الفصوص الثلاثية، (٤٢٦) ويقوم فوق ذلك سقف من براطيم خشبية مطبقة بالألواح في أسفله - فوق الدعامات بين أكتاف العقود - طاقات معقودة تحيط بها أعمدة آجرية صغيرة مندمجة ذات وظيفتين إحداها للإضاءة والأخرى للتخفيف (٤٢٧).

وكانت تقوم في وسط صحن هذا الجامع فوارة قديمة تعد الأولى من نوعها في عمارة مصر الإسلامية، كانت ذات قبة مذهبة تركز على عشرة أعمدة رخامية في الوسط وستة أعمدة رخامية أخرى في الأركان، وقد احترقت هذه الفوارة سنة (٣٧٦هـ / ٩٨٦م)، وكانت - في غالب الظن - على هيئة بناء جمالونى لم يكن الغرض منه للوضوء لأن ابن طولون كان قد بنى للجامع ميضأة في الجزء الشمالى الغربى منه (٤٢٨) أما القبة التى تتوسط الصحن حالياً فهى - بالإضافة إلى المحراب الجوف الذى تغشيه الفسيفساء الرخامية وقمة المئذنة والمعبرة الخشبية التى تربط بينهما - من أعمال السلطان لاجين التى أجراها بالجامع سنة (٦٩٦هـ / ١٢٩٦م).

وتمتاز عمارة هذا الجامع أيضاً - إلى جانب محرابه الأصىلى الذى يجاوره منبر من أجل منابر العمارة الإسلامية في مصر - بوجود خمسة محاريب جصية أحدها من عمل الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالى سنة (٤٨٧هـ / ١٠٩٤م)، أما المحارب الأربعة الأخرى فهى بين طولونية وفاطمية ومملوكية، وتعلو المربعة التى تتقدم المحارب قبة خشبية صغيرة تركز على مقرنصات عملها السلطان لاجين أيضاً ووقف عليه قرية أندونة بالجيزة لينفق من ريعها على مرتبات المدرسين والموظفين والخدم بعد أن رتب فيه دروساً للحديث والتفسير والفقه والطب وأنشأ فيه مكتبا وسيلا (٤٢٩).

وقد امتاز هذا الجامع أيضاً - كما كان الحال في جامع عمر وبن العاص - بوجود دار للإمارة ملاصقة له من الناحية القبلىة، وكان له أربعة أبواب خارجية عبارة عن فتحات مستطيلة كانت تمثل نهاية الأسواق المتعامدة على جدرانه الخارجية هى بوابة بائعى الشراب، وبوابة الحلوانيين وبوابة سوق الغزل، وبوابة صائعى العباءات (٤٣٠)، أما أبوابه الداخلىة فكانت عبارة عن تسعة عشر مدخلا منها سبعة مداخل في كل من الناحيتين

الشمالية الشرقية والجنوبية الغربية، وخمسة مداخل فى الناحية الشمالية الغربية باستثناء الأبواب الصغيرة فى أطراف الجناح الخلفى لإيوان القبلة.

وتقوم فى الزيادة الخارجية لهذا الجامع من الناحية الشمالية الشرقية - مقابلة للمحراب - مثانة آجرية تنقسم إلى أربعة أقسام أولها سفلى مربع بكل ضلع من أضلاعه نافذة مسدودة يتوسطها عمود، ويلتف حول بدن هذا المربع - بعكس عقارب الساعة - سلم خارجى علوى، وثانيها دائرى أوسط يستمر معه السلم الملوى المشار إليه متصلا بسقف المسجد بواسطة معبرة خشبية تتركز على عقدتين حلويتين متوازيتين تتوج أعلاهما - الأصغر من أسفلهما - بمخرة صغيرة، وتشهد هذه المثانة على عظمة العمارة الإسلامية المبكرة فى مصر، وعلى تميز شخصيتها منذ عصر الطولونيين (٤٣١).

وصفوة القول أن عمارة الجامع الطولونى - كما ذكرها الأستاذ الدكتور أحمد فكرى بتفرد تحليلى رائع - تتميز بعنصرين معماريين هامين هما الدعامة والعقد المذهب، حيث استخدمت الدعامات فيه للإستغناء - كما أسلفنا - عن الأعمدة، وهى عنصر معمارى قديم تم استخدامه فى قبة الصخرة (٧٢هـ / ٦٦٩م) وفى الجامع الأموى بدمشق (٨٧هـ / ٧٠٦م) وفى قصر الأخيضر (١٦١هـ / ٧٧٨م)، ومع ذلك فقد تميزت دعامات جامع ابن طولون بأنها مجموعة معمارية منسقة تشتمل على أبدان ذات أعمدة ركنية مُخلّقة، تعلوها طاقات مفرعة بما لم يحدث فى بناء سابق استخدمت فيه (٤٣٢)، أما العقود المدببة فهى أول مثل معروف التاريخ استخدمته العمارة الإسلامية بطريقة منتظمة، لأن العقود السابقة على عمارة هذا الجامع - ولاسيما قبل الفتح العربى لمصر - كانت عبارة عن عقود نصف دائرية غير مدببة، أخذت تتطور بعد الفتح وتتخذ أشكالا أخرى أهمها العقد المذهب الذى استخدم فى مقياس النيل بجزيرة الروضة (٤٣٣).

كذلك فقد تميز جامع ابن طولون بثروة هائلة من الزخارف الجصية والخشبية نراها فى إطارات الدعائم وتيجانها، وفى تيجان الطاقات والنوافذ، وفى بواطن وإطارات العقود والفتحات، وفى الإزارات التى تعلو رؤوس العقود، والإزارات التى تمتد حول جدرانها الداخلية إلى ما يقرب فى طوله من كيلومترين، وفى الصُور الموجودة بين الطاقات والعقود، وفى الشرفات التى تعلو الجدران، وفى مشبكات النوافذ، وكلها تجعل للجامع

الطولوني طابعا خاصا فى تاريخ الزخرفة المعمارية الإسلامية كلها فى مصر، لأنها لم تجتمع بمثل هذا التباين فى أى أثر معمارى آخر (٤٣٤)، وأهم ما تتميز به هذه الزخارف أنها لم تتبع فى الجامع الطولوني طريقة الصب الآلى الجامد التى حدثت فى زخارف سامرا، وإنما كانت تحفر مباشرة على الجص بعد تفريغه وتسويته على المسطحات المراد زخرفتها، ثم تهذب بالنحت بعد جفافه، ولهذا لا يبدو التعبير الفنى فيها آليا جامدا، كذلك فقد اتبعت هذه الزخارف أسلوب التصميم المسطح الذى اختصر التجسيم لتظهر أشكاله على مستوى واحد، لأنها ليست كالنحت الذى يبدو فيه بروز من ناحية وغور من ناحية أخرى (٤٣٥).

أما من حيث الأسلوب أو طريقة التعبير فقد اتبع الفنانون فيه طريقتين تميزت أولاهما بتداخل الأشكال وتشابكها، وتميزت ثانيتهما بتناوبها وتجدها، فعبّر الفنان من خلال الطريقة الأولى عن أشكال متشابهة متكررة من أغصان النبات وأوراق المتداخلة، وعبر من خلال الطريقة الثانية عن أشكال متنوعة مختلفة من زخارف نباتية وهندسية تتكرر بالتناوب والتجديد، وبذلك تميزت عمارة جامع ابن طولون بخمس خصائص فنية أولها تنوع أشكال الزخرفة الهندسية البسيطة وتداخلها مع الأشكال النباتية، وثانيها الخيال المبدع لخلق أشكال زخرفية متعددة تجمع بين العناصر النباتية والهندسية مثل أشكال المضلعات النجمية ونحوها، وثالثها التكرار الذى لا يمل المرء من متابعته، ورابعتها زخرفة السطوح كلها حيث لم يترك الفنان فراغا لا تكسوه حلية أو زخرفة بالحفر أو التعشيق أو النحت أو الشطف، وخامستها الخط الكوفى الذى يبدو فى الجامع الطولونى سلسلة مبسطة إقتصرت على رسم الحروف وطريقة تنسيقها واتزان مواضعها، وقد سجلت كتابات هذا الجامع معظم القرآن الكريم فى إزاره الخشبي الذى يرتقى جميع جدران المسجد الداخلية وبوائكه (٤٣٦).

٢/٢ - فنون العمارة الإسلامية فى عصر الإخشيديين (٣٢٤ - ٣٥٨ هـ / ٩٢٥ - ٩٦٩ م)

لم يكن سقوط الدولة الطولونية سنة (٢٩٢ هـ / ٩٠٤ م) ورجوع مصر إلى حظيرة الخلافة العباسية على يد محمد بن طغج الإخشيد إيذانا بالقضاء على استقلالها السياسى والإقتصادى والفنى الذى أنجزه ابن طولون، فقد كانت الخلافة العباسية ضعيفة مما أدى إلى

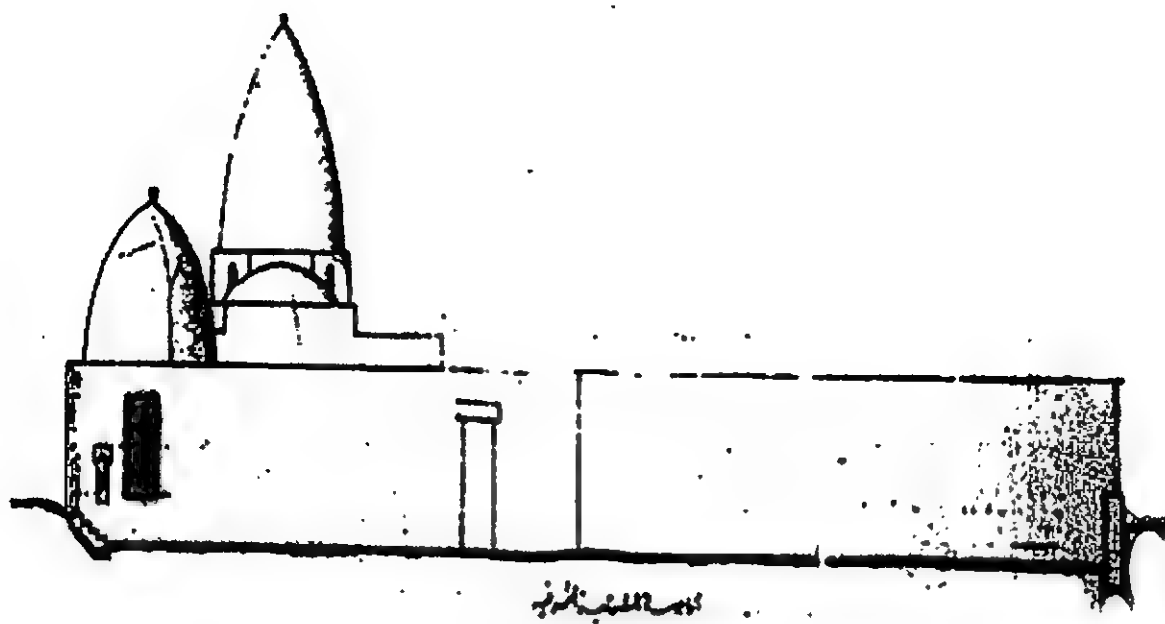
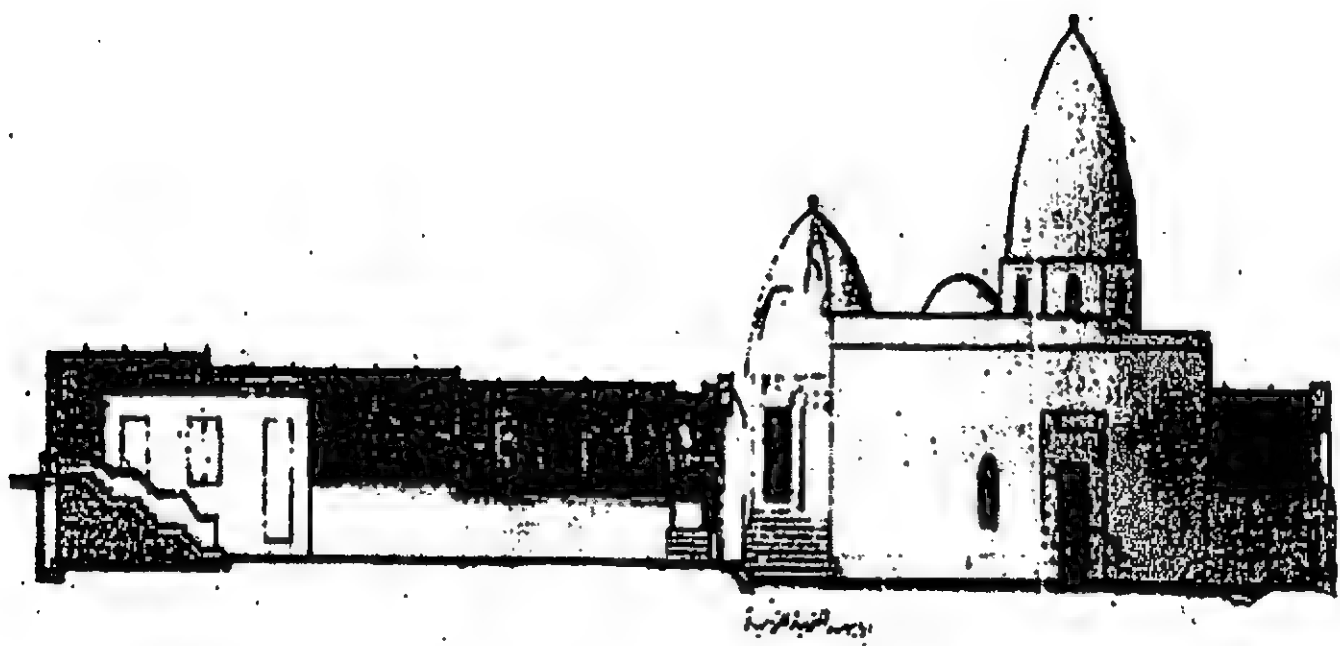
قيام دويلات صغيرة على أنقاضها استقل فيها محمد بن طفج الإخشيد بمصر إلى حد كبير بين سنتي (٣٢٤هـ / ٣٥٨هـ / ٩٣٥ - ٩٦٩م).

ومع أن الدولة الإخشيدية لم تعمّر إلا قرابة خمس وثلاثين سنة فإن الآثار التي أنشئت في عهدها قد اندثرت تماما ولم يبق منها غير بقايا مشهد آل طباطبا (٣٣٤هـ / ٩٤٥م) وينسب إلى الشريف إبراهيم طباطبا بن إسماعيل الدياج بن إبراهيم الغمر بن الحسن المثنى ابن الحسن السبط بن علي بن أبي طالب، الذي كانت له مكانة مرموقة عند أمراء مصر حتى توفي سنة (٢٥٥هـ / ٨٦٩م) ودفن بهذا المشهد، ثم دفن معه - كما يقول ابن الزيات - أخوته وأولاده وأحفاده. (٤٣٧).

وباستثناء هذا المشهد فإنه لا يرجع إلى هذا العصر غير بعض شواهد القبور التي تميزت بكتابات كوفية تتخللها وتحيط بها زخارف نباتية تؤكد نشأة التوريق في الكتابات العربية خلال عهد هذه الدولة قبل ظهور هذا الأسلوب على نطاق واسع في العصر الفاطمي (٤٣٨).

وتتكون عمارة هذا المشهد من كتلتين بنائيتين يحيط بهما سور حجري ، تحتوي أولاهما على مقابر أسرة طباطبا داخل بناء مستطيل ينقسم إلى ست حجرات صغيرة بعضها مربع تغطيه أقبية متقاطعة وبعضها مستطيل تغطيه قبوات نصف برميلية، وبهذه الحجرات الست مقابر آل طباطبا، أما الكتلة الثانية فهي عبارة عن مصلى أجرى مربع ينقسم بواسطة صفين من الدعائم إلى ثلاثة أوراق تغطيها تسع قباب ضحلة في ثلاثة صفوف يتصدرها محراب مجوف خال من الزخارف (٤٣٩) (شكل ١٠٩).

ومع أن عمارة هذا المشهد قد خلت حاليا من العناصر الزخرفية والفنية فالذي لاشك فيه أنها كانت لا تختلف كثيرا في خصائصها المعمارية والفنية عما كان شائعا في عصر الطولونيين بشكل عام، لأن هذا العصر الذي امتد - كما أسلفنا - لما يقرب من خمسة وثلاثين عاماً كان قد شهد كثيرا من الفوضى والاضطراب لضعف الخلفاء من ناحية ولقوة رجال الجيش من ناحية أخرى، الأمر الذي لم يكن معه - في غالب الظن - للفن والعمارة فيه نصيب (٤٤٠).



شكل ١٠٩- بقايا مشهد آل طباطبا الذي يرجع تاريخه إلى العصر الإخشيدي سنة (٣٣٤هـ/ ٩٤٥م)

٣- فنون العمارة المصرية الإسلامية في العصر الفاطمي (٢٥٨-٥٦٧هـ / ٩٦٩-١١٧١م)

١/٣- الخصائص العامة للعمارة الفاطمية

تمكن الفاطميون الذين تشيعوا لعلى بن أبى طالب رضوان الله عليه من تأسيس دولتهم فى المغرب فى أواخر القرن (٣هـ / ٩م) بمعاونة قبائل البربر، وأتخذ زعيمهم عبدالله المهدي لقب أمير المؤمنين، وجعل عاصمته القيروان سنة (٢٩٧هـ / ٨٨٤م)، ثم لم يلبث أن نقلها سنة (٣٠٣هـ / ٨٩٠م) إلى عاصمته الجديدة التى سماها المهديّة، ولما ولى المعز لدين الله مقاليد هذه الخلافة وامتد سلطانه من تونس إلى المحيط الأطلسى فكر فى نقل الخلافة الفاطمية إلى مصر، وانتهاز فرصة الإضطرابات التى حدثت فيها فى أواخر عهد الإخشيديين وأرسل إليها جيشاً جراراً بقيادة جوهر الصقلى الذى تمكن من فتحها سنة (٣٥٨هـ / ٩٦٩م) وشيد للمعز فيها عاصمة جديدة سماها القاهرة لأن وقت وضع أساسها كان قد صادف ظهور كوكب المريخ الذى يسميه العرب بالكوكب القاهر (٤٤١).

وكانت القاهرة عند إنشائها مدينة صغيرة على شكل مربع طول ضلعه (١٢٠٠) متر ومساحتة (٣٤٠) فدانا أحاطه جوهر الصقلى بسور من اللبن به ثمانية أبواب اندثر ولم يبق منه شئ، وقد حفلت العاصمة المعزية بحياة اجتماعية واقتصادية هائلة بعد أن اتخذها الفاطميون مقر الحكمهم وأقاموا فيها العديد من المنشآت الدينية والاجتماعية والتجارية ودور العلم، وزينوها بالحدائق والبساتين حتى صارت القاهرة لا تقل شهرة فى العالم الإسلامى عن مدينتى بغداد عاصمة الخلافة العباسية أو قرطبة عاصمة الخلافة الأموية الشرقية، وقد استطاع الفاطميون فى مصر ضم بلاد المغرب والشام واليمن وجزيرة صقلية ودانت لهم الحجاز بعض الوقت.

وتفخر القاهرة حالياً بالعديد من مساجد هم الجامعة مثل الأزهر والحاكم والأقمر والصالح طلائع والجيشوشى وغيرها، والعديد من مشاهدهم مثل مشاهد السيدة رقية وعائكة والجعفرى والحصواتى ويحىى الشبيه ونحوها، وانتقل فن النحت المعماري الفاطمي من مصر إلى باقى أنحاء العالم الإسلامى، وفى خلافة المستنصر بالله قام وزيره بدر الجمالى ببناء سور جديد للقاهرة أضاف فيه إلى مساحتها القديمة أجزاء جديدة، وقد بنى هذا السور من اللبن أيضاً وجعلت له بوابات من الحجر بقى منها حتى الآن بابا النصر

والفتوح شمالا وياب زويلة جنوباً (٤٤٢)، وقد اختلفت أبراج هذه البوابات بعضها عن بعض، فبينما نجد لها مربعة فى باب النصر نراها مستديرة فى بابى الفتوح وزويلة، ويؤدى المدخل فى باب النصر إلى ساحة مغطاة بقبو متقاطع بينما يؤدى فى البابين الآخرين إلى ساحة مغطاة بقبة ضخمة تتركز على أربعة مثلثات كروية.

وتزين مدخل باب النصر زخارف تمثل الآلات الحربية بينما تزين مدخل باب الفتوح كوابيل عملت رؤوس بعضها على هيئة كباش، ويربط بابى النصر والفتوح سور المدينة الشمالى، ويشتمل الثلث العلوى منه على سراديب مقببة ذات مزاغل وأبراج للدفاع عن المدينة، وتتميز تلك الأسوار والبوابات بابتكارات معمارية جديدة منها على سبيل المثال السلم الحلزونى الضخم الذى يوصل بين أرضية الصحن من الداخل وبين سطح الكتلة البنائية التى تضم باب النصر، حيث يلتف هذا السلم حول عمود ضخم من الحجر المنحوت، ومنها القبو نصف الدائرى الذى يعلو قلبات السلم الدائرية ويصعد مائلا معها فيتقوس فى اتجاهين تنتج عنهما اسطح كروية تزيد من صعوبة التنفيذ والبناء مما يدل على براعة فائقة فى فنون الهندسة الوصفية (٤٤٣). ثم قام صلاح الدين الأيوبي أيام أن كان وزيراً للخليفة العاضد بالله آخر خلفاء الفاطميين بترميم سور القاهرة وبناء ما تهدم منه.

وقد نجح الفاطميون فى عمارتهم وفنونهم فى خلق طراز فنى مستقل وفق فنانوه فى التعبير ودقة تصوير الحركة تصويراً رائعاً غنياً بالرونق والجمال بما لا يدع مجالاً للشك فى براعة الفنان المسلم خلال هذا العصر، وتميز النحت الفاطمى بالأساليب الفارسية العباسية فضلاً عن بعض العناصر التى جلبها الفاطميون معهم من الشمال الإفريقى مما عرف بالطراز الأسباني المغربى، كما تميز بدقة الحفر والميل إلى التماثل والتقابل، وتصوير العناصر الهندسية والنباتية والحيوانية، والمبالغة فى زخرفة الخط الكوفى بأشكال الأوراق والأزهار حتى عرف بالورق أحياناً وبالمزهر أحياناً أخرى، وقد وصلت إلينا من منحوتات هذا العصر نماذج رائعة لا تزال قائمة حتى اليوم فى بوابات بدر الجمالى ومحراب ابنه الأفضل شاهنشاه فى جامع ابن طولون وواجهة الجامع الأحمر، بالإضافة إلى المنحوتات الجصية الهائلة فى محارب مشاهدتهم المختلفة المشار إليها، وقد اهتم الفنان الفاطمى عند زخرفة السطوح الحجرية والجصية وغيرها بنقش زخارف نباتية وهندسية وأدمية ذات عناصر متعددة (٤٤٤).

أما الزخارف الجصية فى رواق القبلة بالجامع الأزهر التى دمرتها للأسف أعمال الترميم الأخير فكانت تتألف من وحدات نباتية مستمدة من أسلوب الزخارف الطولونية والعباسية، إلا أنها اختلفت عنها فى طريقة التنفيذ، حيث تخلق النحات الفاطمى عن طريقة الحفر المائل التى كانت من أهم سمات الحفر العباسى المتأخر، واعتنى برسم سيقان النبات عناية بالغة وأظهر ذلك بوضوح فى زخارف جامع الحاكم ذات الخط الكوفى المورق فى الشريط الكتابى تحت السقف، وفى الزخارف الجصية المفرغة فى نوافذ مسجد الصالح طلائع، وفى زخارف محراب مسجد الجيوشى بالمقطم الذى ملئ بأشكال من التفريعات النباتية والمراوح النخيلية المحورة إلى جانب بعض الأشكال الهندسية (٤٤٥).

أما الأساليب المعمارية التى ابتكرها الفاطميون فيتمثل أولها فى استخدام أشكال من المقرنصات المختلفة لتزيين السطوح المعمارية، فكان هذا العنصر المعمارى والزخرفى فى الحقيقية ابتكارا جديدا ظهر فى العمارة الإسلامية فى مصر فى العصر الفاطمى (٤٤٦)، وتمثل ثانيها فى التطور المعمارى الذى حدث للبيت العربى وصار تخطيطه عبارة صحن مكشوف وإيوانين متقابلين على جانبيه، ثم تطور هذا التخطيط حتى تضاعفت مساحة الفناء المكشوف وأصبح شبه مربع أمكن تغطيته بسقف، وسميت هذه الوحدة المكونة من الصحن المسقوف والإيوانين المتقابلين على جانبيه بالقاعة كما حدث فى قاعة الدردير، وغدت هذه القاعة بعد ذلك جزءا هاما من أجزاء البيت العربى (٤٤٧)، وتمثل ثالثها فى بناء المناظر المطلة على الميادين التى يستعرض الخليفة فيها الحفلات الرسمية، أو المشيدة فى نواح هادئة للاستجمام والراحة، ومنها منظره المقس التى كانت مخصصة لاستعراض سير الأساطيل الحربية البحرية فى النيل، ومنظره باب الفتوح لإستعراض الجيوش الفاطمية عند خروجها من القاهرة أو عودتها إليها (٤٤٨).

ولما كانت الزخارف الجصية المشتملة على العناصر الأدمية قد اقتصرت - كما أسلفنا - على تزيين الأبنية المدنية مثل القصور والحمامات والقاعات ونحوها، فإن الزخارف الجصية الفاطمية لم يصلنا منها سوى بقايا رسوم جدارية جصية كانت تزين الحمام الفاطمى بالفسطاط تعد مثالا من أحسن الأمثلة التى استخدم فيها الفنان الفاطمى الألوان المائية للنقش على الجص (٤٤٩).

كذلك فقد تطور فن الحفر على الخشب فى العصر الفاطمى تطورا هائلا، وتمكن الفنان

فى هذا العصر من إنتاج حشوات محفورة بأشكال نباتية وهندسية وحيوانية وأدمية فى غاية الدقة والإبداع، وتدل الزخارف الخشبية التى صنعت فى أوائل العصر الفاطمى على استمرار طريقة الحفر العباسية الماثلة كما حدث فى زخارف باب الحاكم الذى صنع للجامع الأزهر عند تجديده سنة (٤٠٠ هـ / ١٠١٠ م) (٤٥٠)، غير أن الفنان الفاطمى سرعان ما تخلى تدريجيا عن هذا الأسلوب العباسى وبدأ فى معالجة الأشكال الحيوانية كعناصر زخرفية كما حدث فى حشوه الباب ذات الحفر الرأسى العميق التى لا تزال محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وتظهر فى زخارفها تفريعات نباتية وزوج من رؤوس الخيل تخرج من فم كل منهما مراوح وأنصاف مراوح نخيلية (٤٥١).

ثم ظهرت بعد ذلك كثرة استخدام الفن الفاطمى فى الحفر على الحجر والخشب للكائنات الحية (الأدمية والحيوانية) كما حدث فى الألواح الخشبية الخمسة التى كانت تزين القصر الفاطمى الغربى والتى أعيد استخدام ظهورها فى العصر المملوكى، وتشتمل هذه الألواح على مناظر قصور وأمراء فى مجالس طرب وصور راقصات ومناظر صيد وأشكالا أخرى من الحياة الإنسانية العادية (٤٥٢)، وفى أواخر العصر الفاطمى ظهر أسلوب جديد فى الحفر على الخشب هو أسلوب الأشكال النجمية التى اشتملت فى داخلها على عناصر نباتية كما حدث فى محراب مسجد السيدة نفيسة الخشبى المتنقل الذى يعد أقدم تحفة خشبية ظهر فيها هذا العنصر الزخرفى الجديد الذى شاع استخدامه بعد ذلك على نطاق واسع فى العصر المملوكى (٤٥٣).

٢/٣- الخصائص التخطيطية للعمارة الفاطمية

تميزت الخاص التخطيطية للعمارة الفاطمية - كما ذكر الأستاذ الدكتور أحمد فكرى - بثمان ميزات رئيسية أولاها أنها ظلت محتفظة بنظام المساجد الجامعة الكبيرة المبكرة واشتملت على أفنية مكشوفة تتصدرها إيوانات مسقوفة للقبلة وتحيط بها ثلاث مجنبات يتكون كل منها من رواق واحد أو أكثر كما حدث فى جامعى الأزهر والحاكم، ثم بدأت مساحات هذه المساجد فى الصغر بعد ما أصبحت الصلوات الجامعة غير قاصرة على مسجد واحد كما حدث فى مساجد الصالح طلائع والجيوشى والأقمر (٤٥٤).

وثانيتهما أن كل مسجد من المساجد الجامعة المبكرة كان عبارة من مربع أو شبه مربع يتمتع بحدود مفتوحة لاعتائق فيها، بينما كانت حدود المساجد الفاطمية تخضع لمقتضيات العمران فى مدينة القاهرة ذات المساحة المحدودة داخل أسوارها، وتقيدت من ثم بالأماكن

التي خصصت لبنائها كما حدث في الجامع الأحمر (٤٥٥)، وثالثها أن المساجد الجامعة المبكرة لم تكن تشتمل على قاعات مستقلة أو شبه مستقلة تضم أضرحة أو قبورا، بينما اشتملت المساجد الفاطمية على العديد من هذه الأضرحة كما حدث في مسجد الجيوشي وغيره من المساجد الملحقه بالمشاهد، ورابعها أن تخطيط المساجد الفاطمية كان قد اتسم باتساع أسكوب المحراب وبلاطته كما حدث في جوامع الحاكم والأقمر والصالح طلائع، وأن هذا الإتساع كان يمثل ظاهرة معمارية جديدة في عناصر التخطيط المساجدى بالقاهرة، ويرجع السبب فيها إلى ضرورة فرضها إعداد قاعدة مربعة للقبة التي كانت تعمل أمام المحراب في منطقة تقاطع أسكوبه ببلاطته، وكانت هذه القبة عنصرا رئيسيا تطلب تعديل نظام إيوان القبلة حتى تكون قاعدة المربعة التي تركز عليها القبة المشار إليها متساوية الأضلاع من ناحية، وعدم الإخلال بتناسق بقية أقسام هذا الإيوان من ناحية أخرى، وكانت هذه الخاصية المعمارية نتيجة محاولات متصلة بين التقاليد والتجارب حتى صارت ابتكارا معماريا إسلاميا أصيلا (٤٩٥).

وخامستها أن المساجد الفاطمية كانت قد تميزت بإبراز المحراب الجوف في المسجد إبرازا معماريا وفنيا لم يكن له من قبل من خلال عمل قبة فوق مربعتة وإبراز حائطه من الخارج عن سمت الواجهة، وترتب على ذلك أن زيدت المسافة، بين محوري الأعمدة والدعائم أمام المحراب ورفع سقف المجاز المؤدى إليه، واستعملت الإضاءة الطبيعية من النوافذ الموجودة في المنطقة الواقعة بين منسوب سقفى المسجد والمجاز تأكيداً لاتجاه الحركة إلى المحراب (٤٥٧)، وكان أول مثل لقبة المجاز في العمارة الفاطمية في مصر هو ما عمله الحافظ لدين الله (٥٢٦ - ٥٤٤ هـ / ١١٣١ - ١١٤٩ م) في الجامع الأزهر عندما ما أحاط صحنه من جهاته الأربع برواق واحد ممتد جعل فيه قبة فوق بلاطة المحراب عند نهايتها من ناحية الصحن في تأثر مغربي واضح بقبتي البهوفى جامعى القيروان والزيتونة، ويغلب على الظن أن قبة البهو هذه كانت عبارة عن تكرار لقبة المحراب أمام المصلين بصحن المسجد، وقد دعت إليها الحاجة غالباً عندما اكتظت المساجد بعدد المصلين فى الصلوات الجامعة، فرأى المخططون لهذه المساجد أن يجعلوا إماما ثانيا أو مؤذنا يقف تحت هذه القبة المواجهة للمحراب من ناحية الصحن لكى يردد ما يقوله الإمام البعيد أثناء الصلاة، ولهذا أعد محرابان صغيران تحت قبة البهو فى الجامع الأزهر وضع كل واحد منهما فى دعامة من أكبر الدعامين المتصلتين ببلاطة المحراب، فكانت هذه المحارب الرمزية من ثم بمثابة

عنصر جديد فى عمارة المساجد الفاطمية، نرى أمثله فى مسجد السيدة رقية وغيره (٤٥٨).

وسادتها أن المساجد الفاطمية كانت قد تميزت بوجود مداخل رئيسية فى منتصف جدار المؤخر مواجهة للمحراب، بعد ما كانت مداخل المساجد السابقة تفتح عادة فى الجدارين الجانبين وليس فى جدارى القبلة والمؤخر، ونرى ذلك مثلاً فى جامع الأزهر والحاكم، وفى مساجد الجيوشى والأقمر والصالح طلائع والسيدة رقية، وقد اتخذت هذه المداخل الرئيسية الفاطمية نمطاً جديداً يبرز عن سمت جدار المؤخر كما نرى فى جامع الحاكم، وبذلك أصبح مدخل المسجد الفاطمى مثل البوابة فى السور الخارجى للمدينة أو القلعة (٤٥٩)، وهو نظام تم اقتباسه من بوابة مسجد المهديّة فى تونس الذى كان قد أقيم فى عاصمة الفاطميين الأولى سنة (٣٠٣ هـ / ٩١٦ م)، ولكن هذه البوابة كانت قد تطورت فى جامع الحاكم واتخذت مظهراً أكثر عظمة وجلالاً، ثم انكشفت عمارة هذين البرجين فى مدخل الجامع الأقرم ليتناسق مظهرهما مع مظهر واجهة المسجد، أما مدخل مسجد الصالح طائع فقد اتخذ فى أول ظاهرة من نوعها فى عمارة مصر الإسلامية هيئة مغايرة لذلك من خلال رواق أمامى مسقوف يطل على الشارع، يغلب على الظن أنه كان قد أعد ليستخدم فى صلاة الجنائز، وهو تقليد مغربى آخر وجدت أمثله السابقة فى جامع أبى فتانة بسوسة، (٤٦٠)، كما تميزت جدران هذا المسجد فى أول ظاهرة من نوعها فى جدران مسجد بوجود أعمدة ممتدة باتجاه أفقى فى عرض الحائط لزيادة متانتها وصلابتها، وهى ظاهرة وجدت أول ما وجدت فى حصن عكا على عهد ابن طولون ثم فى أسوار القاهرة الفاطمية ثم فى هذا المسجد (٤٦١).

وسابعتها أن العمارة الفاطمية كانت قد أخذت فى أواخر حكم الفاطميين بنظام المشاهد أو الأضرحة المستقلة المغطاة بالقباب بعد أن أقبل الوزراء على بنائها لتبنيه أذهان الناس إلى صلة الخلفاء الفاطميين بآل البيت النبوى رضوان الله عليهم بعد أن ضعفت هيبتهم كما حدث فى قبة الشيخ يونس ومشهد إخوة يوسف وقبتي عاتكة والجعفرى ومشاهد أم كلثوم والخصواتى ويحىى الشبية وغيرها، ولكنها أوجدت - بما لم يكن له وجود من قبل - المسجد الضريح الذى احتفظ بجميع العناصر التخطيطية للمسجد ولاسيما إيوان القبلة الذى يشتمل على محراب، ولو أن هذا الإيوان كان قد اقتصر فى مسجد وضريح الجيوشى على أسكوبين، وفى مسجد السيدة رقية على أسكوب واحد،

وبكل منهما صحن يدور حول رواق السيدة رقية واستبدلت به قاعة مغلقة، في مسجد الجيوشي، ويمتاز كل من المسجدين أيضا بوجود قبة أمام المحراب وقبة فوق الضريح الذي وضع مقابلا له (٤٦٢).

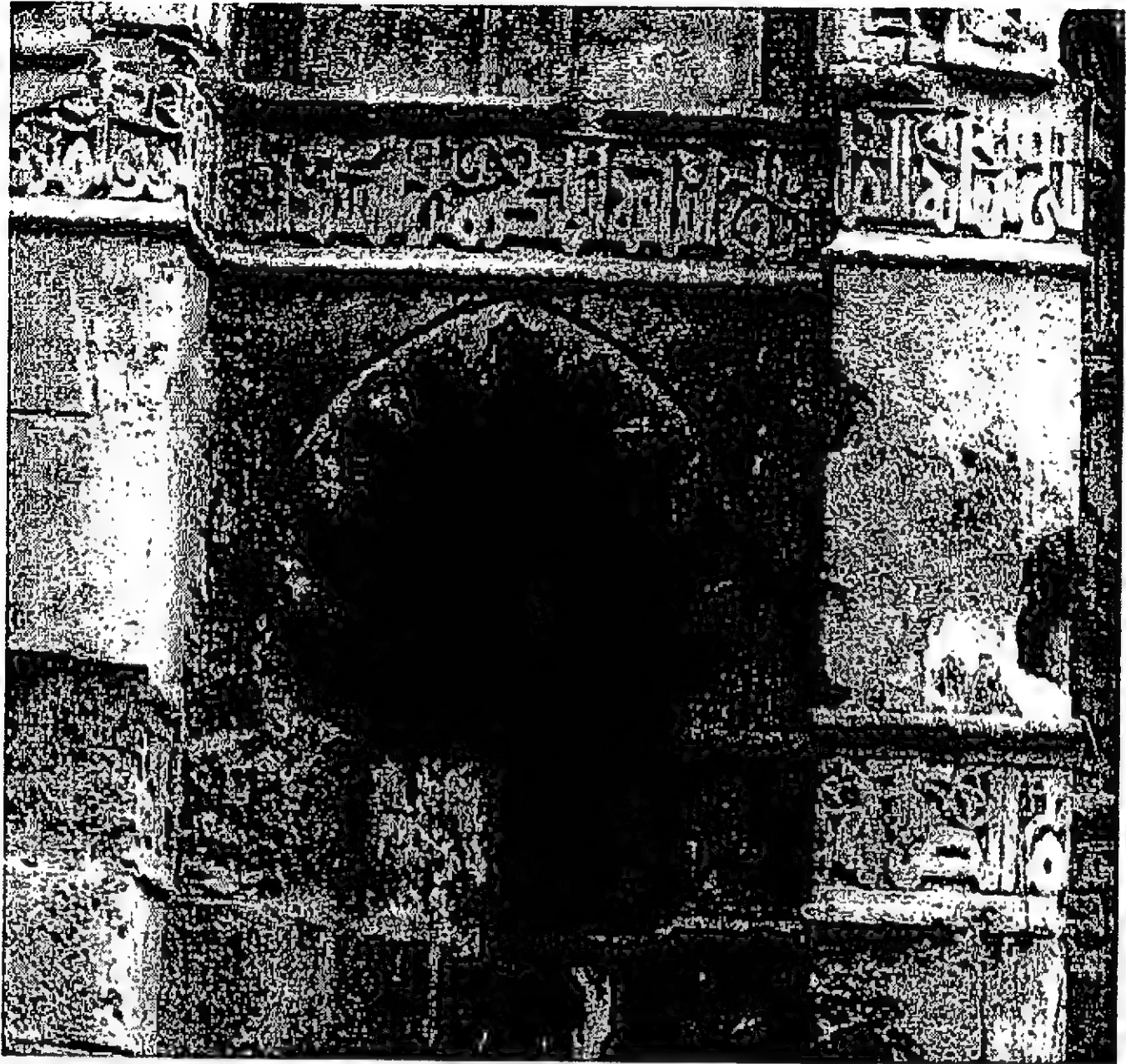
وثامتها أن المساجد الفاطمية كانت قد تميزت بتعدد المحاريب المجوفة في المسجد الواحد، وهي ظاهرة زخرفية في غالب الظن، وجدت أقدم نماذجها الثلاثية في مسجد دير سانت كاترين الذي اشتمل على محراب مجوف في كل مربعة من مربعات أسكوبه الثلاثة، وقد أنشأه أبو منصور أنوشتكين بين سنتي (٤٢٩ - ٤٣٣ هـ / ١٠٣٧ - ١٠٤١ م)، ثم ظهرت هذه المحاريب الثلاثية بعد ذلك بمائة عام في مسجد السيدة رقية، كما وجدت أمثلة أخرى لهذه المحاريب الثلاثية في مشاهد إخوة يوسف ويحيى الشيبه وأم كلثوم (٤٦٣).

٣/٣ - الخصائص الإنشائية للعمارة الفاطمية

تنحصر الخصائص الإنشائية للعمارة الفاطمية - طبقا لما أشار إليه صاحب كتاب العصر الفاطمي - في سبع نقاط رئيسية تمثلت أولاها في بداية استخدام الحجر إلى جانب الآجر في البناء كما حدث في جامع ومثذنتي الحاكم والجيوشي، وكانت الأحجار المستخدمة في هذين الأثرين عبارة عن قطع غير منتظمة كسيت بطبقة جصية لتغطية عيوب سطوحها، ولعل هذه البداية لاستخدام الأحجار في بناء المساجد الفاطمية كانت أثرا مباشرا لما استخدمه بدر الجمالي من أحجار في أسوار القاهرة الجديدة، ولم يقتصر الأمر على استخدام الحجر فقط وإنما اعتنى بعد ذلك بقطعه ونحته وترتيب بنائه بغير تجصيص، ثم أضيفت إلى استخدام هذه الأحجار خاصية أخرى هي الزخرفة المنحوتة عليها في واجهات هذه المساجد كما حدث في واجهتي مسجدى الأقمر (شكل ١١٠) والصالح طلائع، وهكذا أصبحت الأحجار كمادة بنائية تمثل عنصرا متكاملا قائما بذاته بعد أن كان الآجر عنصرا غير متكامل يحتاج دائما إلى طبقة جصية لسد النقص في مظهره (٤٦٤).

وترتب على استخدام الحجر في العمارة الفاطمية بعد ذلك ظاهرة أخرى أكثر أهمية وخطورة هي ظاهرة ابتكار الصنيج المعشقة أو المزرة التي تمكن المعمارين من استخدامها في العقود المنبسطة والأعتاب الأفقية التي تعلو الأبواب والشبابيك عوضا عن العقود نصف الدائرية والمذبية، وكان ابتكار هذا العنصر المعماري الإنشائي الزخرفي ضرورة بنائية لأن تعشيق الأحجار أو تزويرها يربطها ببعضها رباطا قويا يزيد تماسكها، وقد استخدمت هذه المزرات في شكلها البسيط في بوابات النصر والفتوح وزويلة، ثم تطورت بعد ذلك

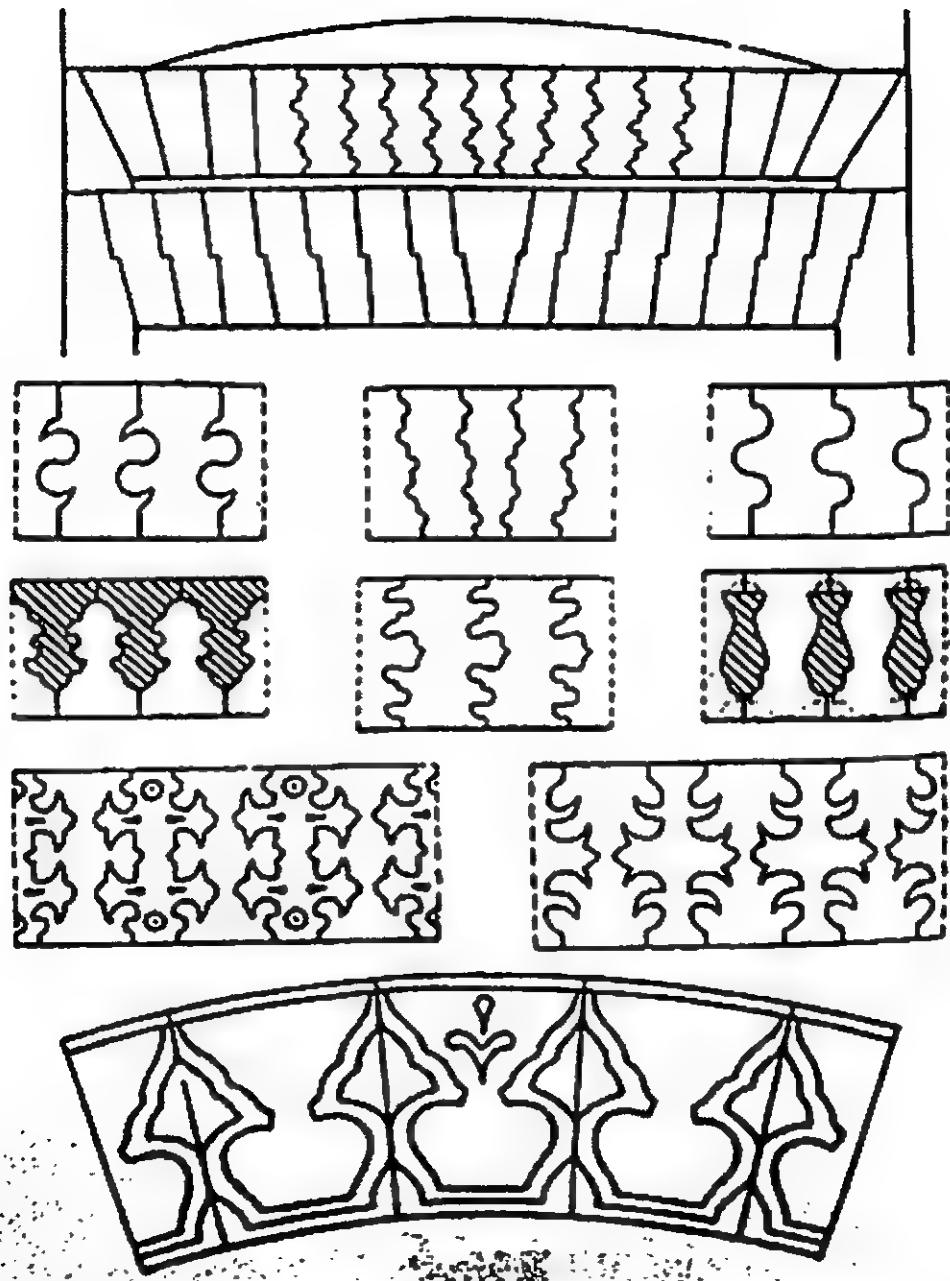
فى مسجدى الأقمر والصالح طلائع (شكل ١١١) واتخذت الصنج - بالإضافة إلى
وظيفتها المعمارية - مظهرا زخرفيا رائعا (٤٦٥).



شكل ١١٠ - منحوتات حجرية فى واجهة الجامع الأقمر يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى
سنة (٥١٩هـ / ١١٢٥م)

وتمثلت ثانيتهما فى استخدام الأعمدة والدعامات كما حدث فى جوامع الأزهر والأقمر
والصالح طلائع، إلا أن هذا الاستخدام قد طرأت عليه عناصر جديدة انحصرت فى إضافة
طبال فوق تيجانها كما حدث فى الجامع الأزهر، وكان القصد من استخدام هذه الطبالي
هو معالجة القصور فى الأطوال المختلفة للأعمدة المستخدمة تحت السقف والعمل على
إيجاد قاعدة ثابتة وموحدة لأطراف العقود، وقد عملت هذه الطبالي فى الأزهر من الحجر
بينما عملت فى الأقمر من الخشب ثم بدأت بعد ذلك صناعة أعمدة خاصة للأبنية

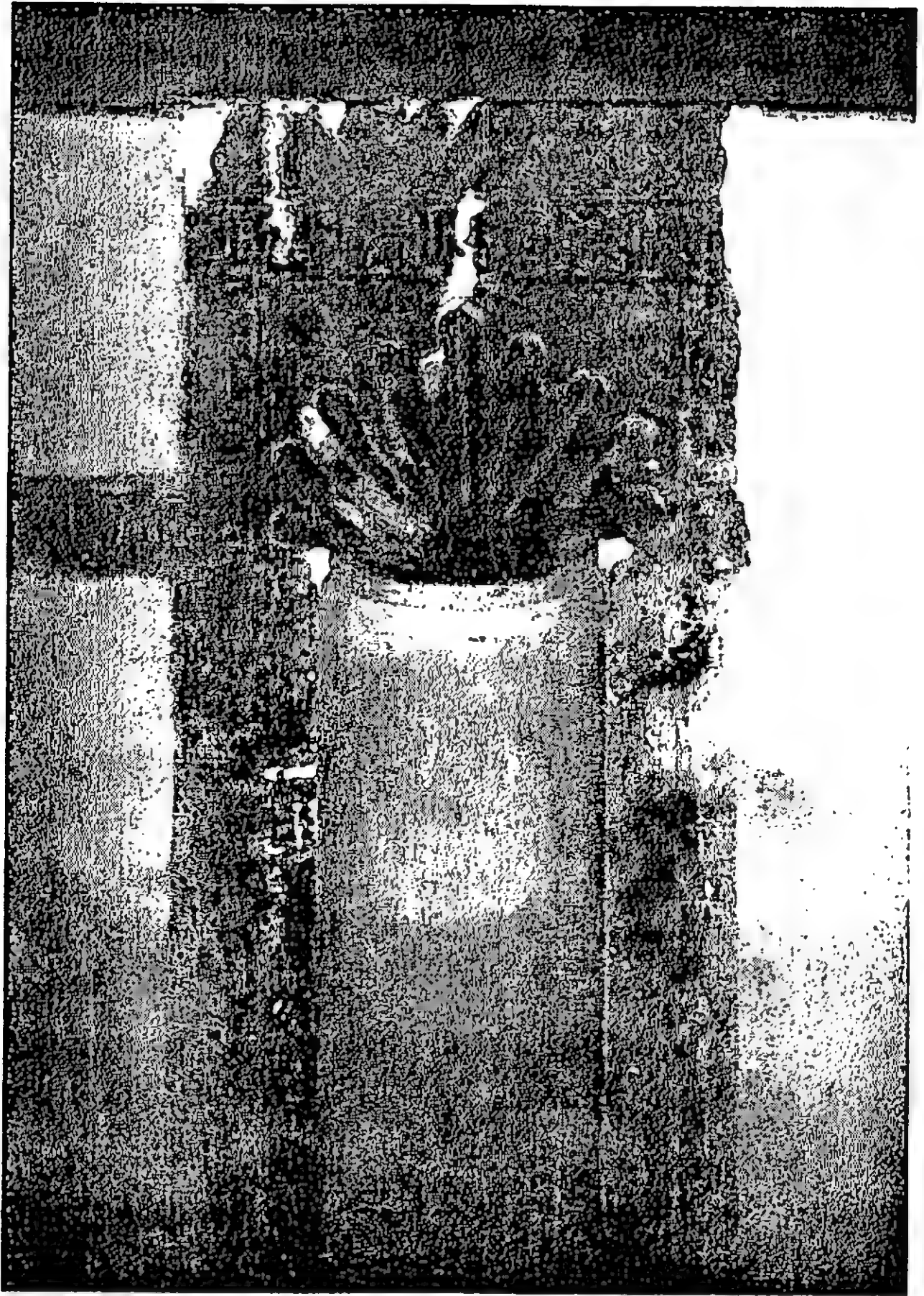
المساجدية التي لا تحتاج إلى الكثير منها مثل مسجد السيدة رقية، وعملت تيجان هذه الأعمدة وقواعدها على هيئة ناقوسية نرى أمثلتها في قبة مسجد الحاكم، واستخدمت العمارة الفاطمية - إلى جانب هذه الأعمدة - الدعامات التي نرى أمثلتها في جامع الحاكم وكأنها أربع دعامات ملتصقة بالتعارض في ركني كل منها عمودان مندمجان، وهكذا تميزت الدعامات الفاطمية عن الدعامات الطولونية في أنها صارت واضحة المعالم مفصلة العناصر في تجزئة شكلية أو ظاهرية اكتسبت بعد ذلك أهمية خاصة في العمارة الإسلامية أدت في النهاية إلى تحديد كل عنصر قائم بذاته وظيفته وتكوينها ومظهرها (٤٦٦).



شكل ١١١ - صنج معشقة في عتب باب النصر يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمي وتمثلت ثالثها في استخدام أنولع (خيلفة) من العقم ولا سيما العقد المقوس والمذنب

وتمثلت ثالثها فى استخدام أنواع مختلفة من العقود ولاسيما العقد المقوس والمدبب والمطول والمنفرج والمنفوخ والمنبطح والأحدب، فنجد العقود المقوسة التى تتكون من أنصاف دوائر فى نوافذ جامعى الأزهر والحاكم، ونجد العقود المدبية فى نوافذ وطاقات مسجدى الأقمر والجيوشى، ونجد العقد الذى يجمع بين المنفرج والمنفوخ فى نوافذ قبة السيدة رقية، ونجد العقود المتابعة أو المزدوجة فى جامع الأقمر، ونجد العقود المنفرجة التى سميت أحيانا بالعقود الفارسية فى أكثر العمارات الفاطمية استخداما ولاسيما فى مسجد السيدة رقية، والمتبع لأشكال العقود فى الأبنية الفاطمية يرى فيها حلقة الإنتقال من العقد المدبب المطول إلى العقد المنفرج، وتبين له الصلة الوثيقة بينهما، وانتهت مراحل التطور لاستخدامات العقود فى عمارة مصر الإسلامية خلال العصر الفاطمى إلى العقد المنبطح والعقد المستقيم فى أعتاب الفتحات الذى كان للصنّج المعشقة فضل الوصول إليه (٤٦٧).

وتمثلت رابعتها فى المحاريب المجوفة التى تعددت نماذجها فى الأثر الواحد - كما أسلفنا - وقد احتفظت العمارة الفاطمية أول الأمر فى جامعى الأزهر والحاكم بالمظهر التقليدى للمحارب المجوف الذى يتكون من حنية صماء فى جدار القبلة تتوجها نصف قبة يتصدرها عقد مدبب يرتكز على عمودين وتزينها زخارف جصية، ويحيط بعقدتها إطار من الكتابة الكوفية، ثم تطور هذا الشكل التقليدى فى محراب مسجد الجيوشى وأحيط جداره بإطار كبير مستطيل تزينه زخارف وكتابات كوفية، وسارت على هذا النهج محاريب مشهد عائكة وإخوة يوسف الثلاثة، ثم تطور المحراب مرة أخرى فى محاريب مشهد السيدة رقية (شكل ١١٢) الخمسة حيث انكمش الإطار المستطيل وتحولت أنصاف القباب فى طواقيها إلى أشكال محارات شمسية مشعة تنبثق ضلوعها من دوائر وسطى، وتحولت عقود طاقية المحراب المتتابعة إلى مجموعة من العقود المقرنصة أو الطاقات المسطحة كما حدث فى مشاهد الحصوانى ويحيى الشبيه والجعفرى، ويغلب على الظن أن أنصاف القباب المضلعة التى اتخذت لطواقى المحاريب والتى كانت مصدرا لتطور الطواقى المحارية المشعة كانت قد اقتبست من المقرنصات المقصوفة فى القباب المضلعة التى كانت منتشرة فى العمارة المغربية قبل منتصف القرن (٣هـ / ٩م) (٤٦٨).



شكل ١١٢- طاقية محراب مجوف بمشهد السيدة رقية يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمي
سنة (٥٢٧هـ / ١١٢٣م)

وتمثلت خامستها فى استخدام القباب والقبوات للتسقيف، وقد بدأت هذه العمارة طبقاً لما كان سائداً فى العماثر السابقة عليها باستخدام السقوف الخشبية المسطحة لتغطية إيوانات القبلة والأروقة الجانبية كما حدث فى جوامع الأزهر والحاكم والصالح طلائع وأسكوب المحراب بالجامع الأحمر، ثم استخدمت بعد ذلك القباب والقبواب لتغطية الممرات الواقعة فى البوابات كما حدث فى أبواب مساجد الحاكم والأقمر والصالح طلائع، وفوق القاعتين الجانبيتين بمسجد الجيوشى، لأن القبوة الإسطوانية تتركب من مجموعة متجاورة ملتصقة من العقود المقوسة التى تتركز على الجدران بدلا من ارتكازها على أعمدة أو دعائم، ولهذا اقتصر استخدامها أول الأمر على الممرات، وكانت هذه القبوات الإسطوانية معروفة فى عمائر العصور السابقة على الإسلام ومنها انتقلت إلى العمارة الإسلامية التى ما لبثت أن أدخلت عليها كثيرا من الأشكال الجديدة المبتكرة ولا سيما بعد أن استخدمت فى قبة السبع بنات (٤٠٠هـ / ١٠١٠م) طريقة جديدة لمناطق الانتقال فى القباب تم فيها تغيير الحنايا الركنية إلى المقرنصات فتحول بذلك المربع السفلى إلى مثنى تعلوه رقبة مثمثة أو إسطوانية تتركز عليها قبة دائرية (٤٦٩)، بعد أن استخدمت فى الجامع الأحمر قباب منخفضة تتركز على مثلثات كروية تظهر فيها حلقة جديدة فى كيفية تطور سقوف الأروقة فى المساجد الفاطمية فى مصر، كما يظهر فيها التأثير البيزنطى واضحا فى طريقة تشييد القبة (٤٧٠)، ثم غطى كل من إيوان القبلة والحجرتين الجانبيتين فى مسجد الجيوشى بسقوف إسطوانية متداخلة أو متعامدة، وكل منها عبارة عن قبوتين مقوستين متعارضتين، ويغلب على الظن أن هذه الأسقف المقيمة فى مسجد الجيوشى كانت قد اقتبست من أسقف بوابات القاهرة وأسوارها التى شيدها بدر الجمالى منشئ مسجد الجيوشى أيضاً (٤٧١).

وتمثلت سادستها فى استخدام المقرنص المعقود الذى كان عبارة عن نصف قبة يتصدرها عقد مقوس، وقد عرفت هذه المقرنصات فى العماثر القديمة واستفاد المعمارىون المسلمون من تجارب الأمم السابقة فيها، ولكنهم طوروا عناصرها بما يتفق مع أساليبهم الإنشائية ومزاجهم الفنى، ويظهر أقدم مثل للمقرنصات فى العمارة العربية فى قبة المحراب بمسجد القيروان (٢٢١هـ / ٨٦٣م) ثم تطورت المقرنصات المغربية بعد ذلك حتى اتخذت منظراً زخرفياً بحتاً، أما أقدم القباب الفاطمية فى مصر التى استخدمت المقرنصات فى بنائها فهى قبة مسجد الحاكم التى كانت على ما يبدو تطورا منطقيا للمقرنصات المغربية، ولكننا نجد فى مقرنصات مشاهد السيدة رقية والشيخ يونس وعاتكة والجعفرى ويحيى الشبيه حلقة

جديدة من حلقات تطور المقرنصات فى اتجاه خاص ميز العمارة الفاطمية فى مصر عن غيرها (شكل ١١٣)، وامتد تطورها بعد ذلك إلى العصور اللاحقة للعصر الفاطمى، (٤٧٢)، وكانت المقرنصات فى مساجد الأزهر والحاكم والجيوشى، وفى مشاهد السبع بنات وإخوة يوسف والحصواتى عبارة عن نصف قبة كروية يتصدرها عقد على هيئة إطار بارز، أما فى مسجد السيدة رقية فقد أصبح المقرنص يتكون من مجموعة من الطاقات والعقود، وانتظمت فى شكل زخرفى قوامه التكرار والتدرج، ثم أخذت المقرنصات بعد ذلك تتطور تدريجيا بغير حدود فى العصور التالية، وكان لهذا الابتكار المعمارى الفاطمى الفريد شأن عظيم فى تاريخ العمارة الإسلامية عامة، وتولدت عنه من أشكال المقرنصات ما لا حصر له ليس فى مصر وحدها وإنما فى العالمين العربى والإسلامى أيضاً، وقد حدث أول مظهر للتطور الفاطمى فى هذه المقرنصات فى قبة أبى الغضنفر (٥٥٢هـ / ١١٥٧م) فقد ازدادت تجزئة مقرنصها وأصبحت تتكون من ثلاث حطات تضم مقرنصا وسيطا تحيط به خمس طاقات بعد أن كانت تتكون فى السيدة رقية من مقرنص واحد تحيط به طاقتان يعلوهما مقرنص ثان، وكذلك كانت القباب كتلا كروية فى الأزهر والحاكم والجيوشى، ثم أصبحت فى السيدة رقية عبارة عن ضلوع متجاورة تتكون من خطوط مقوسة تنبع وتفرع من مركز واحد هو قمة القبة (٤٧٣).

وتمثلت سابقتها فى بناء المآذن، وقد بقيت لنا من العمارة الفاطمية أربع مآذن منها اثنتان بجامع الحاكم (شكل ١١٤) وواحدة بمسجد الجيوشى وأخرى بمسجد أبى الغضنفر، ولعل مثذنتى جامع الحاكم هما أقدم مثذنتين قائمتين فى العمارة الإسلامية فى مصر، وتصميمهما لم يكن يتضمن بناء المعطفين الخارجيين اللذين أضيفا إليهما زيادة فى تدعيمهما وخوفا عليهما من السقوط، وقد بنيت هاتان المثذنتان فى أركان مؤخر الجامع خارجا عن سمت جداره، وتتميز أن بطابقيهما العلويين اللذين يعلوان البدن السفلى المربع، وقد عمل أولهما فى المثذنة الشمالية على هيئة بدن اسطوانى، بينما عمل فى المثذنة الغربية على هيئة بدن مثنى، وبذلك احتفظت المثذنة الفاطمية - من تقاليد المآذن السابقة - بالقاعدة المربعة فقط، ثم جمعت إلى هذه القاعدة المربعة طوابق علوية إسطوانية أو مشنة من جهة، ومتدرجة فى الطوابق العلوية من جهة أخرى، وثمة ظاهرة جديدة نراها فى مثذنة مسجد الجيوشى تتمثل فى إفريز مزدوج من المقرنصات التى تدور حول نهاية القاعدة المربعة - لأول مرة فى تاريخ العمارة الإسلامية فى مصر - على هيئة شرفة بارزة ولو أن هذا العنصر كان زخرفيا بحثا (٤٧٤)

عمائر العصور السابقة على الفاطميين، ومادة الحجر التي نقشت بشكل رائع فى باب جامع الحاكم وواجهة الجامع الأقمر بما يثبت أن الحجارين فى العصر الفاطمى كانوا قد وصلوا فى نقش هذه المادة شأوا بعيدا من الجودة والإتقان، أما الحفر على الخشب فقد كان صناعة مصرية عرفت فى العمارة الإسلامية منذ القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى، وتشهد نماذجه فى جامعى عمرو بن العاص وابن طولون، وكانت هذه النماذج عبارة عن قطع صغيرة ذات أسلوب جديد بدأ يتطور منذ القرن (٢ هـ / ٨ م) متأثرا بالفن البيزنطى من جهة والفن الساسانى من جهة أخرى، إلا أن هذا الفن أخذ فى العمارة الفاطمية طابعا جديدا وأسلوبا مبتكرا بلغ ذروته فى هذه العمارة، وأخذ شطف أطراف الحفر الذى كان تقليدا عباسيا فى القرن (٣ هـ / ٩ م) يقل تدريجيا حتى اختفى تماما وظهرت العناصر الزخرفية أقرب إلى الواقعية، وأخذت الأرضية بين عناصر الحفر تزداد عمقا نرى أمثله فى الأوتار الخشبية فى جامعى الحاكم والصالح طلائع التى تزدان بزخارف محفورة من الخطوط المنحنية المورقة التى تشبه الزخارف الطولونية (٤٧٥).

أما الجص الذى تجلت مهارة نقاشيه فى جامع ابن طولون فقد واصل مراحل تطوره فى العمارة الفاطمية التى لا يكاد يخلو منه أثر من آثارها، وكانت الزخارف الجصية الطولونية تحفر على الجص مباشرة فى تصميم مسطح تظهر الأشكال فيه على مستوى واحد، وظل هذا الأسلوب متبعاً فى العصر الفاطمى غير أن الأرضية فيه صارت واضحة المعالم فوضحت معها تفاصيل الزخرفة، وكان التصميم المسطح يختفى ويحل محله التصميم المجسم، وامتدت الزخارف الجصية على مساحات أكبر بعد أن كانت مقصورة على أفاريز وشرائط كما حدث فى الجامع الأزهر وفى محارب مسجد الجيوشى ومشهد إخوة يوسف (٤٧٦).

وانحصرت ثانيتهما فى أشكال التوريق التى ظل الفنانون فى هذا العصر يشحذون خيالهم الهندسى فيها حتى تنوعت أشكالها تنوعا رائعا فى الشبكات الجصية لنوافذ جامعى الأزهر والحاكم، وفى الصرر الموجود بالمتنزة الشمالية لجامع الحاكم، وفيما بين العقود فى مسجد الصالح طلائع، وقد تميزت الزخارف الهندسية المجردة فى العمارة والفنون الفاطمية بظاهرتين هامتين ظهرت أولاها فى الجمع بين الزوايا والأقواس، وظهرت ثانيتهما فى وضوح المضلعات النجمية عند تداخل الدوائر أو الخطوط المقوسة مع

زوايا الخطوط المستقيمة^(٤٧٧)، وقد اتبع أسلوب التوريق الفاطمي المبكر طريقة الزخارف الطولونية المنقوشة على الجص كما حدث في محراب قديم بمتحف الفن الإسلامي تظهر فيه ثلاثة أشكال زخرفية جديدة لم يكن لها وجود في الفن الطولوني تتمثل في الغصن المزدوج والورقة الثلاثية وورقة العنب المصمطة التي تنبت من فرعين، وقد انتشرت هذه العناصر الثلاثة بعد ذلك في كل زخارف العصر الفاطمي، وتظهر الزخرفة في المحراب المشار إليه ذات أرضية غائرة وعناصر بارزة وتتميز بالضوء والظل^(٤٧٨).

وتتسم زخارف التوريق الفاطمية بثلاث سمات رئيسية تتمثلز أولاها في أن العروق والأغصان كانت قد بدأت تأخذ أهميتها بوضوح في التشكيلات الزخرفية، وتتمثل ثانيتهما في أن الأوراق النباتية أخذت تتحول إلى أشكال سعفية طالت رؤوسها حتى صارت مدببة، وتتمثل ثالثتها في أن العروق والأغصان المشار إليها أخذت تزودج في مواضع وتنقسم في مواضع أخرى^(٤٧٩)، واجتمعت في هذه الزخارف النباتية الفاطمية أشكال الأوراق الثنائية والثلاثية وأواق العنب وسعف النخيل وأنواع مختلفة من الأزهار والثمار والبراعم المتحدة مع الفروع والأغصان المنفردة أو المزدوجة أو متفرعة منها في حركة متصلة، وقد نظمت مجموعات التوريق الزخرفية النباتية فيها كأرضية للزخارف الكتابية الكوفية، ونجد خير الأمثلة الدالة على ذلك في جامع الحاكم الذي تمثل زخارفه أكثر التشكيلات الفاطمية رقة وإبداعا^(٤٨٠) شكل (١١٥).

ولم تقتصر الزخارف الفاطمية على عناصر التوريق المشار إليها بل تعدتها إلى مرحلة جديدة متطورة انتهت في الجامع الأزهر إلى ابتكار أسلوب زخرفي رائع كان أصلا للتوشيح العربي الذي عرف بالأرابيسك، وهو اصطلاح فني تقصد به مجموعة مكررة من العناصر النباتية تملأ الفراغات وتتكون من عنصرين زخرفيين أو أكثر يتشابكان تشابكا هندسيا متماثلا أو منتظما تتباين الحركة فيهما تباينا توقيعا، وتكون النقوش فيه ذات طابع مسطح من مستويين أحدهما بارز ترسم عليه الزخرفة الرئيسية، والآخر غائر يمثل أرضية لهذه الزخرفة، ومعنى ذلك أن الفنان الفاطمي كان قد راعى الاكتسب زخارفه وحدتها من الرسم فقط بل من اختلاف النسب والمستويات أيضا^(٤٨١)، وقد امتازت زخارف التوشيح العربي بالجمع بين الخطوط الهندسية والأشكال النباتية من خلال تقسيم السطح المراد زخرفته بهذه الزخارف إلى مناطق رأسية وأفقية ذات مربعات ومستطيلات، ثم يحدد

جامع الحاكم وواجهة الجامع الأقمر بما يثبت أن الحجارين فى العصر الفاطمى كانوا قد وصلوا فى نقش هذه المادة شأوا بعيدا من الجودة والإتقان، أما الحفر على الخشب فقد كان صناعة مصرية عرفت فى العمارة الإسلامية منذ القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى ، وتشهد بعض نماذجه فى جامع عمرو بن العاص وابن طولون.، وكانت هذه النماذج عبارة عن قطع صغيرة ذات أسلوب جديد بدأ يتطور منذ القرن (٢هـ / ٨م) متأثرا بالفن البيزنطى من جهة والفن الساسانى من جهة أخرى ، إلا أن هذا الفن أخذ فى العمارة الفاطمية طابعا جديدا وأسلوبا مبتكرا بلغ ذروته فى هذه العمارة، وأخذ شطف أطراف الحفر الذى كان تقليدا عباسيا فى القرن (٣هـ / ٩م) يقل تدريجيا حتى اختفى تماما وظهرت العناصر الزخرفية أقرب إلى الواقعية، وأخذت الأرضية بين عناصر الحفر تزداد عمقا نرى أمثلته فى الأوتار الخشبية فى جامع الحاكم والصالح طلائع التى تزدان بزخارف محفورة من الخطوط المنحنية المورقة التى تشبه الزخارف الطولونية (٤٧٥).

أما الجص الذى تجلت مهارة نقاشيه فى جامع ابن طولون فقد واصل مراحل تطوره فى العمارة الفاطمية التى لا يكاد يخلو منه أثر من آثارها، وكانت الزخارف الجصية الطولونية تحفر على الجص مباشرة فى تصميم مسطح تظهر الأشكال فيه على مستوى واحد، وظل هذا الأسلوب متبعاً فى العصر الفاطمى غير أن الأرضية فيه صارت واضحة المعالم فوضحت معها تفاصيل الزخرفة، وكان التصميم المسطح يختفى ويحل محله التصميم المجسم، وامتدت الزخارف الجصية على مساحات أكبر بعد أن كانت مقصورة على أفاريز وشرائط كما حدث فى الجامع الأزهر وفى محارب مسجد الجيوشى ومشهد إخوة يوسف (٤٧٦).

وانحصرت ثابتيها فى أشكال التوريق التى ظل الفنانون فى هذا العصر يشحنون خيالهم الهندسى فيها حتى تنوعت أشكالها تنوعا رائعا فى المشبكات الجصية لنوافذ جامع الأزهر والحاكم، وفى الصرر الموجودة بالمتذنة الشمالية لجامع الحاكم، وفيما بين العقود فى مسجد الصالح طلائع، وقد تميزت الزخارف الهندسية المجردة فى العمارة والفنون الفاطمية بظاهرتين هامتين ظهرت أولاهما فى الجمع بين الزوايا والأقواس، وظهرت ثابتيهما فى وضوح المضلعات النجمية عند تداخل الدوائر أو الخطوط المقوسة مع زوايا الخطوط المستقيمة (٤٧٧)، وقد اتبع أسلوب التوريق الفاطمى المبكر طريقة الزخارف

الطولونية المنقوشة على الجص كما حدث في محراب قديم بمتحف الفن الإسلامى تظهر فيه ثلاثة أشكال زخرفية جديدة لم يكن لها وجود فى الفن الطولونى تتمثل فى الغصن المزدوج والورقة الثلاثية وورقة العنب المصمطة التى تنبت من فرعين، وقد انتشرت هذه العناصر الثلاثة بعد ذلك فى كل زخارف العصر الفاطمى، وتظهر الزخرفة فى المحراب المشار إليه ذات أرضية غائرة وعناصر بارزة تتميز بالضوء والظل (٤٧٨).

وتتسم زخارف التوريق الفاطمية بثلاث سمات رئيسية تتمثل أولاها فى أن العروق والأغصان كانت قد بدأت تأخذ أهميتها بوضوح فى التشكيلات الزخرفية، وتتمثل ثانيها فى أن الأوراق النباتية أخذت تتحول إلى أشكال سعفية طالت رؤوسها حتى صارت مدببة، وتتمثل ثالثها فى أن العروق والأغصان المشار إليها أخذت تزدوج فى مواضع وتنقسم فى مواضع أخرى، (٤٧٩)، واجتمعت فى هذه الزخارف النباتية الفاطمية أشكال الأوراق الثنائية والثلاثية وأوراق العنب وسعف النخيل وأنواع مختلفة من الأزهار والثمار والبراعم المتحدة مع الفروع والأغصان المنفردة أو المزدوجة أو متفرعة منها فى حركة متصلة، وقد نظمت مجموعات التوريق الزخرفية النباتية فيها كأرضية للزخارف الكتابية الكوفية، ونجد خير الأمثلة الدالة على ذلك فى جامع الحاكم الذى تمثل زخارفه أكثر التشكيلات الفاطمية رقة وإبداعا (٤٨٠) (شكل ١١٥).

ولم تقتصر الزخارف الفاطمية على عناصر التوريق المشار إليها بل تعدتها إلى مرحلة جديدة متطورة انتهت فى الجامع الأزهر إلى ابتكار أسلوب زخرفى رائع كان أصلا للتوشيح العربى الذى عرف بالأرابيسك، وهو اصطلاح فنى تقصد به مجموعة مكررة من العناصر النباتية تملأ الفراغات وتتكون من عنصرين زخرفيين أو أكثر يتشابكان تشابكا هندسيا متماثلا أو منتظما تتباين الحركة فيهما تباينا توقيعا، وتكون النقوش فيه ذات طابع مسطح من مستويين أحدهما بارز ترسم عليه الزخرفة الرئيسية، والآخر غائر يمثل أرضية لهذه الزخرفة، ومعنى ذلك أن الفنان الفاطمى كان قد راعى ألا تكتسب زخارفه وحدتها من الرسم فقط بل من اختلاف النسب والمستويات أيضاً (٤٨١)، وقد امتازت زخارف التوشيح العربى بالجمع بين الخطوط الهندسية والأشكال النباتية من خلال تقسيم السطح المراد زخرفته بهذه الزخارف إلى مناطق رأسية وأفقية ذات مربعات ومستطيلات، ثم يحدد الفنان نقطة تقاطع قطرى كل منهما ويجعل من هذه النقطة مركزا يرسم من حوله،

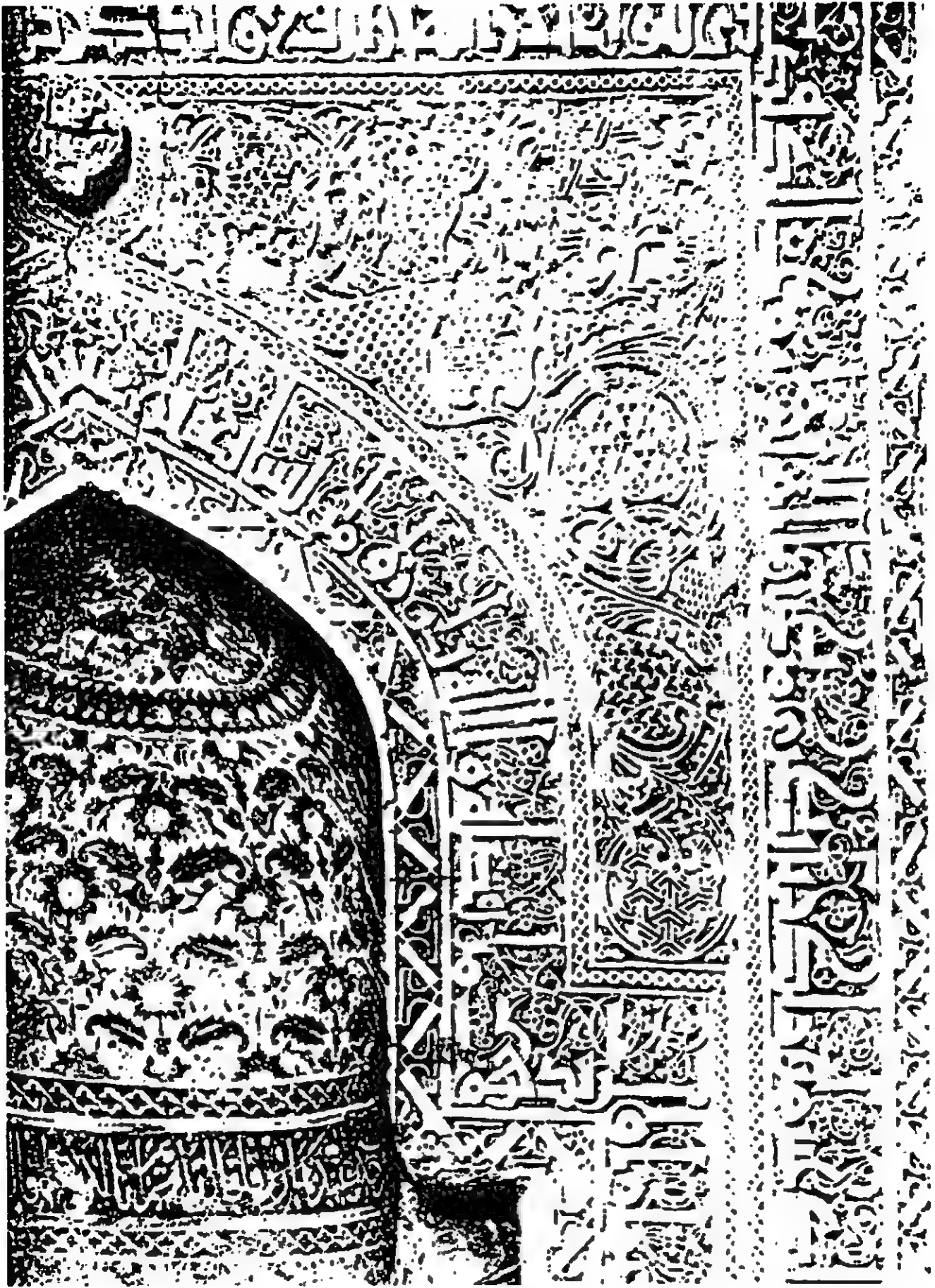
واستكملت زخارف التوشيح العربية مراحل تطورها في أواخر العصر الفاطمي حتى صارت عبارة عن تشكيلات حلقية تلتف الأغصان فيها على شكل باقات، وتتفرع الأوراق منها بحيث تملأ الفراغات الداخلية والخارجية في تلك الحلقات، ثم ابتكرت أشكال أخرى خضعت فيها الأغصانه للحدود الهندسية، وظهر فيها التكرار والتعاقب والتماثل كما حدث في جامع الحاكم الذي زاد فيه تأصيل الطابع المصري للفن الفاطمي بعد أن كان الأزهر تعبيرا عن تألف الخصائص العربية المغربية الوافدة مع الخصائص المصرية المحلية، ومن ثم فإنه يمكن القول أن أسلوب التوشيح العربي الفاطمي هو ابتكار إسلامي أصيل لأن أقدم أمثله كانت قد وجدت في العمارة الفاطمية بل لأن أساس هذا التوشيح هو الذي جعل الفنان العربي يتفرد فيه من بين رجال الفنون الأخرى بمسحة لا يكاد الناظر إليها يحدد بدايتها أو نهايتها، وقد كثر في الزخرفة النباتية الفاطمية استخدام شعار الدولة الشيعي مستقيما ومنحنيا في أن واحد من خلال دمج في عناصر هذه الزخرفة (٤٨٢).

وانحصرت ثالثها في الكتابة الكوفية المورقة والمزهرة، وكانت هذه الكتابة في الجامع الطولوني عبارة عن سلسلة مبسطة اقتصر على رسم الحروف نفسها واتزان مواضعها في ثلاثة مراحل أساسية هي مرحلة الكوفي البسيط الذي يستمد زخرفته من تناسق حروفه وحدها، ومرحلة الكوفي المتطور الذي تنتهي أطرافه بفرطحة مدببة، ومرحلة الكوفي المورق الذي بدأت أطرافه تتشكل على هيئة وريقات نباتية وأنصافها، ثم أخذ الخط الكوفي في العصر الفاطمي أشكالا جديدة من الخط المزهري الذي لقي رواجاً كبيراً في عمارة هذا العصر حتى أنه لم يخل منه مسجد من مساجده، ونجد أحسن أمثلتها في جامع الحاكم الذي يتميز بخاصيتين رئيسيتين هما الورقة المجنحة المدببة ذات الخمس بتلات، والباقة الزهرية التي ترسم غصنا على هيئة حلقة تنبت وريقات من جانبيه وينتهي بورقة من ثلاث أو خمس بتلات تنتصب حتى جوف الحلقة وتملؤها حتى قيل أن فخر العمارة الفاطمية في زخارفها وفخر الزخارف الفاطمية في إفريزي مثنتي جامع الحاكم (٤٨٣)، ثم ظهر نوع آخر من الكوفي المزهري في أواخر القرن (٥ هـ / ١١ م)، إمتاز بمستويين أحدهما للحروف الكبيرة البارزة والآخر للأرضية التي تمتلئ من تحتها بالزخارف النباتية كما حدث في قبة البهو بالجامع الأزهر ومحراب مسجد الجيوشي (شكل ١١٦)، وقد استمر هذا النوع الذي جمع بين التوريق والتزهير والتوشيح حتى بداية العصر المملوكي (٤٨٤).

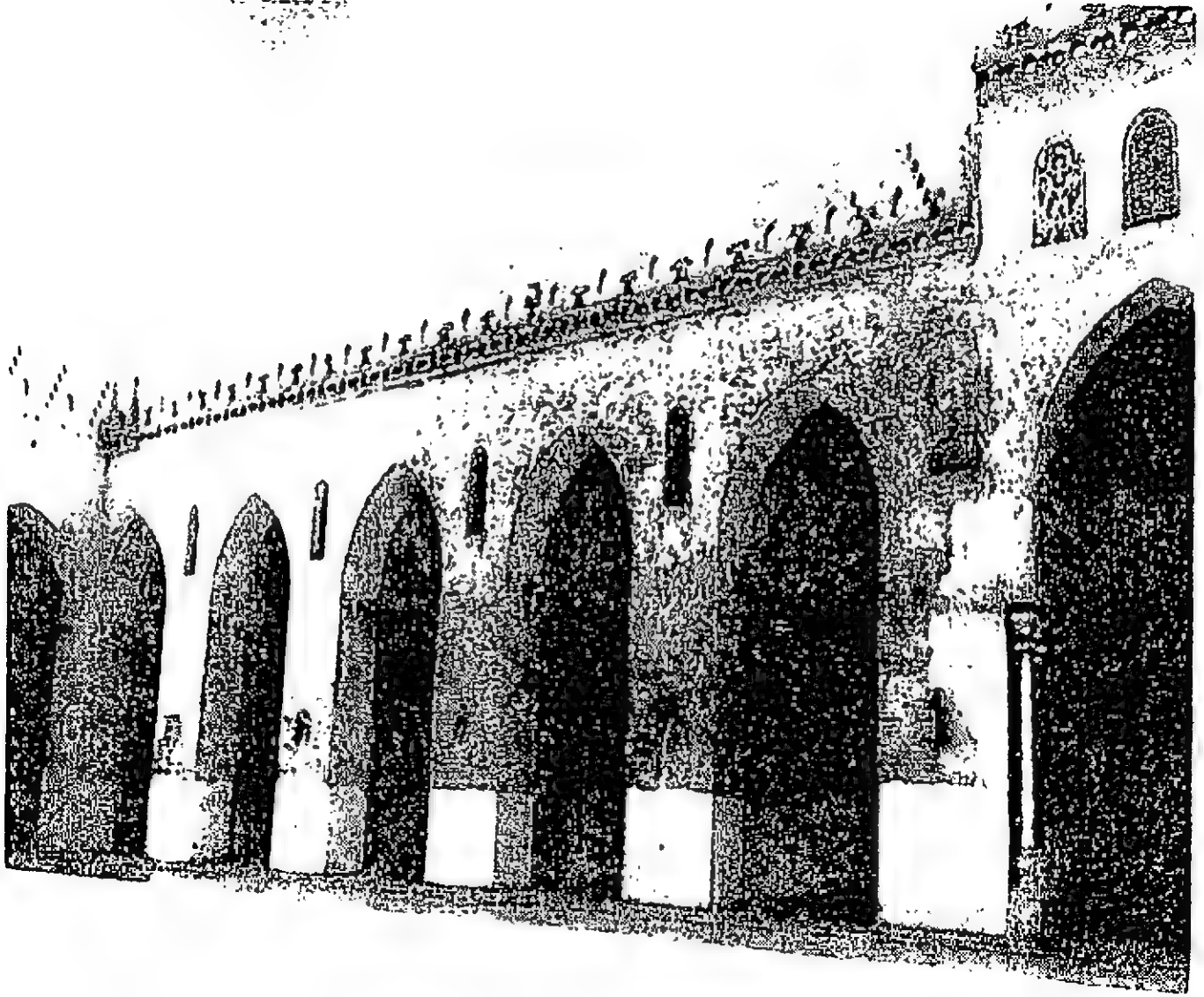


شكل ١١٥- زخارف توريق في الكتابات الكوفية بجامع الحاكم

وانحصرت رابعتها في الأشكال المعمارية الفنية مثل الشرفات والحنايا والعقود والأعمدة والمحاريب والمقرنصات والقباب والصنج المعشقة والإطارات والأفاريز، وتكون الشرفة الفاطمية - فيما نراه في جامع الحاكم - من نوعين أولهما نوع تشابك فيه أشكال العقود على هيئة دوائر متماثلة، وثانيهما نوع رصت فيه قطع الأجر على هيئة مدرج هرمي من خمس درجات تتوسطه نافذة ذات عقد متفرج، بالإضافة إلى نوع ثالث نقش فيه سيقان وأوراق نباتية في أشكال هندسية متشابكة (٤٨٥) (شكل ١١٧).



شكل ١١٦- كتابات كوفية مزهرة في محراب مسجد الجيوشي يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمي
سنة (٤٧٨هـ / ١٠٨٥م)



شكل ١١٧- شرفات ذات أشكال ورقية وهرمية مستة فى جامع الحاكم يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى فيما بين سنتى (٣٨٠-٤٠٣هـ / ٩٩٠-١٠١٣م)

وظهرت الحنايا ذات الطاقات المتراجعة فى بوابة جامع الحاكم، وفى واجهة جامعى الأقرم والصالح طلائع، وهى حنايا يظهر قاع بعضها مسطحا وقاع بعضها الآخر غائرا مقوسا أحلتها أنواع أخرى من الزخارف، أما أشكال العقود فى العمارة الفاطمية فكانت تنحصر فى العقد المقوس الذى نشأه فى نهاية إيوان القبلة بالجامع الأزهر، والعقد المنفرج الذى نشأه فى الطاقات أو الحنايا الموجودة على واجهات الصحن بالجامع الأزهر، والعقد المقصوص المتتابع الذى نشأه فى الجامع الأقرم والعقد الثلاثى الذى نراه فى مشهد السيدة رقية (٤٨٦).

الفصل الثاني

**فنون العمارة المصرية الإسلامية في
العصرين الأيوبي والمملوكي
(٥٦٧-٩٢٣هـ / ١١٧١-١٥١٧م)**

الفصل الثاني

فنون العمارة المصرية الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي

(٥٦٧ - ٩٢٣ هـ / ١١٧١ - ١٥١٧ م)

١- فنون العمارة المصرية الإسلامية في العصر الأيوبي (٥٦٧ - ٦٤٨ هـ / ١١٧١ - ١٢٥٠ م)

رغم أن العمر الزمني للعصر الأيوبي لم يستمر غير واحد وثمانين عاما، وهو عمر غير طويل بالنسبة لغيره من أعمار العصور الإسلامية الأخرى، ورغم أن الاهتمامات الأساسية لهذا العصر كانت تنحصر في الجهاد الإسلامي ضد الصليبيين في بيت المقدس، وهو الأمر الذي استنزف معظم طاقاته وإمكاناته، ورغم انحسار الأعمال المعمارية والفنية التي عملت فيه مقارنة بما عمل منها في العصور الإسلامية السابقة له واللاحقة عليه فإنه لم يكن عصر اضمحلال معماري أو فني على الإطلاق، بل إن التطور المعماري والفني كان قد سار فيه - كما أورى صاحب كتاب العصر الأيوبي - سيرته الطبيعية نحو الإرتقاء والإزدهار، وهذا ما تؤكد لنا الآثار القليلة الباقية منه، ولا سيما في مجالات استمرار شيوع استخدام الحجر والأجر ونحت الزخارف المختلفة عليهما، وزيادة العناية بالواجهات، واضطراد التقدم في بناء المآذن وزخرفتها وتطور الصنج المعشقة والشرفات، وازدهار الزخرفة النباتية والهندسية في المنحوتات الجصية، وظهور أساليب جديدة لتغشية المحاريب بالرخام والفسيفساء، وبداية انتشار الكتابة النسخية بدلا من الكتابة الكوفية، وفيما يلي عرض موجز لكل مجال من هذه المجالات.

١/١ - المنحوتات الحجرية والأجرية،

ازدهرت فنون النحت على الحجر والجص خلال العصر الأيوبي رغم استمرار الأساليب الفاطمية فيهما في بداية هذا العصر، يؤيد ذلك استمرار ما بدأه الفاطميون من شيوع استخدام الأحجار في الأبنية والعناية برصها وصقلها وتنظيمها وزخرفتها كما حدث في أبنية القلعة وضريح الإمام الشافعي ومشهد الثعالب والجزء الأسفل من مئذنتي

المشهد الحسينى وزاوية الهنود وضريح الصالح نجم الدين أيوب ومدرسته، ورغم شيوع استخدام الأحجار فى أبنية العصر الأيوبي فقد ظل الآجر مستخدما فى بعض أبنيته الأخرى ومنها ضريح الخلفاء العباسيين وقبة شجرة الدر، وقبوتى الثعالبة والكاملية، والطوابق العلوية للمآذن ونحوها مما نجد فيه اختلافا واضحا فى أساليب الزخرفية الأيوبية المنحوتة عن غيرها من العصور السابقة نتيجة اختلاف المواد المستخدمة فيها (٤٨٧).

ف نجد فى الباب الحجرى الكائن بواجهة تربة أبى منصور إسماعيل كتابة نسخية على أرضية نباتية وإفريزا محلى بزخارف هندسية متشابكة تتبادل مع زخارف نباتية محفورة فى الحجر حفرا جميلا يذكرنا بالمنحوتات الأيوبية المعاصرة على الخشب (٤٨٨)، بينما نجد أحسن أمثلة الحفر على الجص فى القسم الأسفل من المئذنة الأيوبية فوق الباب الأخضر بالمشهد الحسينى ، وفيها زخارف جصية أيوية قريبة فى بعض عناصرها من الزخارف المغربية خلال القرنين (٤ - ٥ هـ / ١٠ - ١١ م) (٤٨٩).

ونرى فى قبوتى الثعالبة والكاملية طريقة جديدة فى بناء الآجر تمثلت فى دمج عقود آجرية منبטה فى الجدران لكى تساعد على توزيع ثقل القبوة عليه وتحمل دفعها، ثم تبدأ القبوة بصفوف أخرى رأسية يستمر انحناءها المقوس على الجدارين الجانبيين حتى تتلاقى هذه الصفوف عند قمتهما ، وكان من الطبيعى فى مثل هذه الحالات أن تغطى المسطحات الأجرية بطبقة جصية ناعمة كانت تنقش غالبا بمختلف العناصر الزخرفية الإسلامية المعروفة (٤٩٠).

٢/١ - زيادة العناية بالواجهات:

كان من نتيجة انتشار استخدام الأحجار فى الأبنية الأيوبية أن زادت العناية بالواجهات استمرارا لما كان الفاطميون قد بدأوه فى هذا الصدد، واتخذت واجهات العمائر الأيوبية مظهرا فائقا من العظمة والجمال، يدل على ذلك واجهة المدرسة الصالحية التى اشتملت على دخلات رأسية ذات عقود منفرجة أسدلت عليها كالستائر فى مظهر أكثر ثباتا وإبداعا من مثيلاتها الفاطمية فى جامعى الأقرم والصالح طلائع، ولا شك أن هذه الواجهة الأيوبية كانت عند بنائها أكثر واجهات أبنية القاهرة الإسلامية طولا وارتفاعا، وأشدّها رسوخا وثباتا، وأبدعها تقسيما وتنسيقا. (شكل ١١٨).



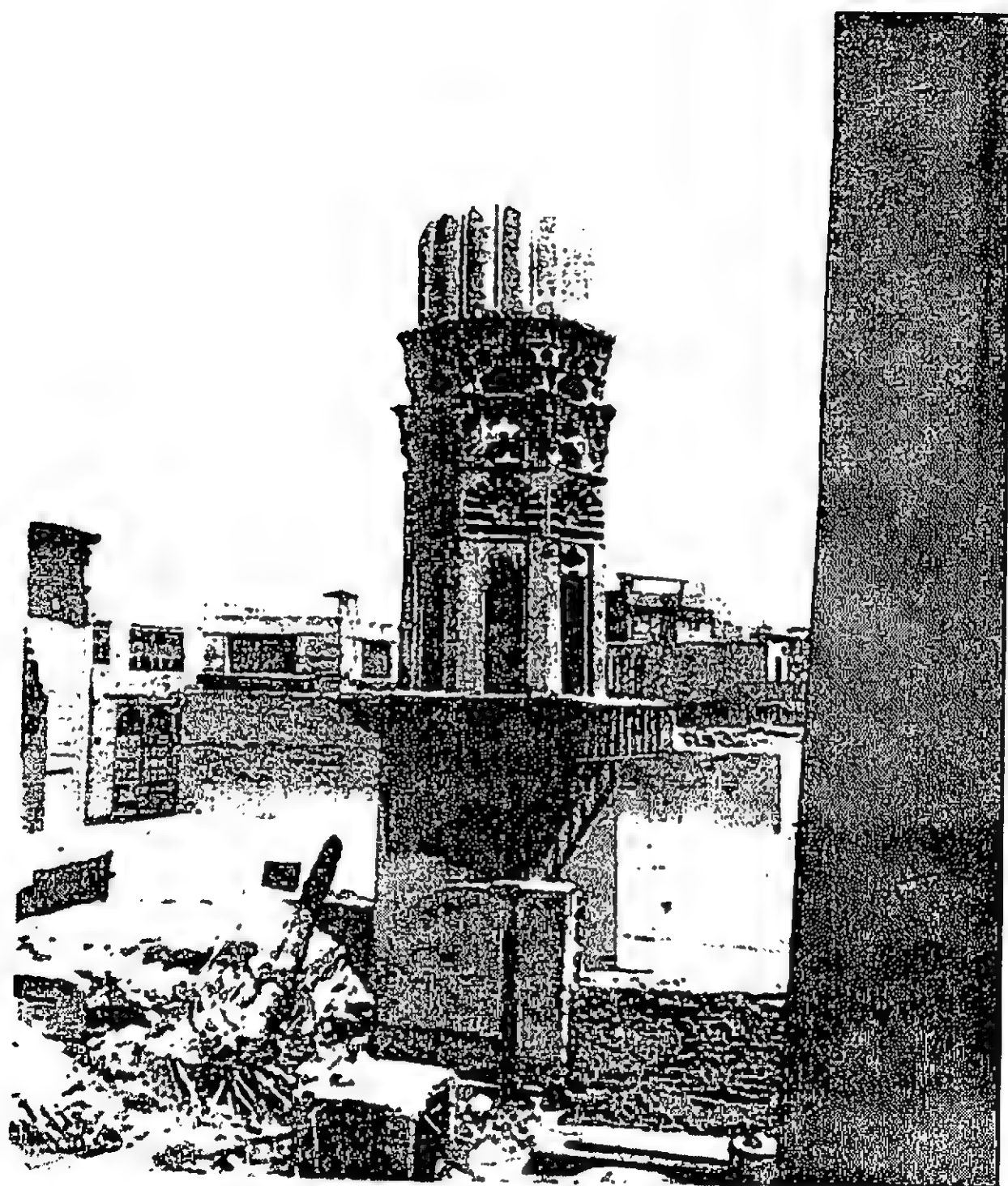
شكل ١١٨- زخارف حجرية أيوية فى قبة الصالح نجم الدين

و تتابعت مراحل التطور البنائى والزخرفى التى رأيناها فى منشآت العصر الفاطمى فى أبنية هذا العصر، ونجد ذلك مثلاً فى بوابة المدرسة التى بين أيدينا، فبالرغم مما تحتفظ به هذه البوابة من أوجه شبه وثيقة ببوابة الجامع الأحمر فإنها تشتمل على حنية علوية كبيرة ذات عقد منفرج تزينه خمس حطات مقرنصة متراجعة على هيئة محارة تتفرع قنواتها أو أضلاعها من اللوحة المستطيلة التى تشتمل على النص الإنشائى للمدرسة مثلها فى ذلك مثل الطاقة الدائرية المشعة التى تعلو مدخل الجامع الأحمر، كما تشتمل على الحنايا المستطيلة ذات العقود المحاربة والمقرنصات الزخرفية وأشكال المحارب المصغرة (٤٩١).

٣/١- تطور المآذن وزخارفها؛

رغم ما نشاهده فى بقايا مآذن العصر الأيوبى من استمرار التطور الذى بدأه الفاطميون

فى هذا المجال ولاسيما فى مثذنتى الجيوشى وأبى الغصنفر، فقد احتفظت قواعد المآذن الأيوية بالشكل المربع والحجم المكعب، ونرى ذلك مثلاً فى مثذنة المشهد الحسينى القائمة فوق الباب الأخضر، وفى مثذنتى المدرسة الصالحية وزاوية الهنود (شكل ١١٩)، واحتفظت الطوابق العلوية لهذه المآذن الأيوية بالطابع الثمانى المضلع، وامتدت على واجهاتها حنايا تشبه المحاريب تحيط بها أقاريز مسننة وتتوجها مقرنصات، وارتقت هذه المآذن على الأبواب فأضفت عليها أهمية خاصة، وأبرزت الطابع الدينى للأبنية الموصلة إليها (٤٩٢).



شكل ١١٩- مثذنة شبه أيوية على هيئة المبخرة فى زاوية الهنود

٤/١- تطور الصنج المعشقة والشرفات؛

اتخذت الصنج المعشقة فى الأعتاب الأفقية والعقود المنبطقة بالأبنية الأيوبية أهمية بالغة ، تمثلت فى أن بعضها ظل محتفظا بشكله التقليدى الذى كان عليه فى العصر الفاطمى والذى يتكون من أنصاف دوائر متقابلة أو متعارضة مرتبطة بخطوط قصيرة مستقيمة، وأن بعضها الآخر كان قد تطور فى أشكال جديدة ظهرت فى التقسيمات المزهرة التى عملت على هيئة زهرة الزنبق وعشقت بالتعارض فيها زهرة قائمة منتصبة مع زهرة مقلوبة متدلّية، كما وجدنا فى المدرسة الصالحية صنجا معشقة تشبه القناني المرصوفة ، وصنجا أخرى على شكل هندسى مضلع، وكثيرا ما حليت هذه الصنج ولاسيما المفتاحية منها بدائرة تتوسطها زهرة سداسية أو ثمانية الفصوص (شكل ١٢٠) أما فيما يتعلق بالشرفات فقد شهدت المدرسة التى بين أيدينا وغيرها من أبنية هذا العنصر نماذج رائعة من هذه الشرفات تشبه زخارفها - إلى حد كبير - ما وجد فى زخارف الصنج المعشقة بالتعارض والصنج المعشقة بطريقة القناني المرصوفة المشار إليهما (٤٩٣).

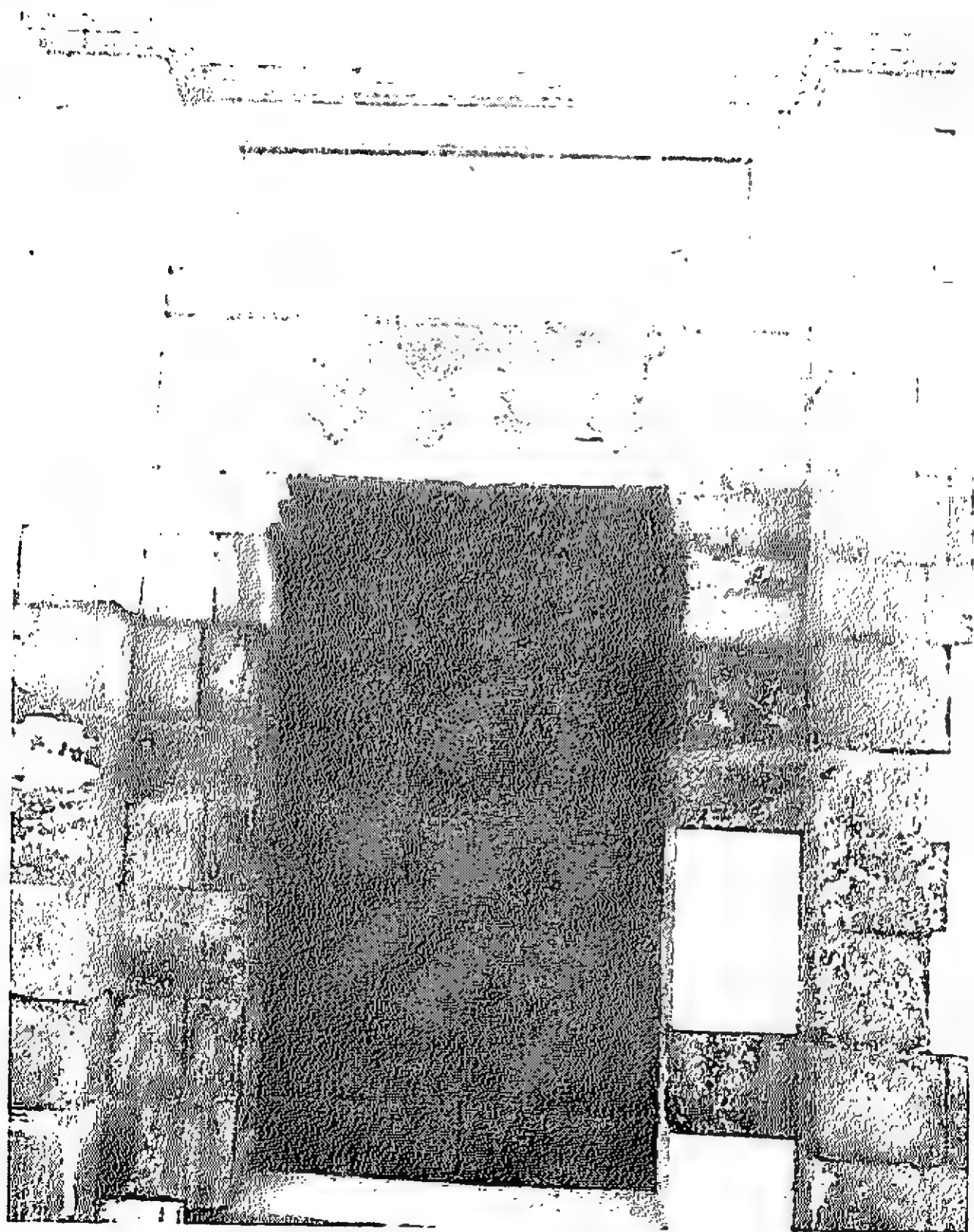
٥/١- تطور الزخرفة الجصية؛

سار النحاتون فى العصر الأيوبي على درب تطوير العناصر المعمارية والزخرفية الفاطمية، وتمثل الزخرفة المعمارية الأيوبية فى مجالين رئيسيين تميز أحدهما باستمرار العديد من الأشكال الزخرفية التى وجدت فى العمارة الفاطمية ولاسيما الزخارف المحفورة على الجص، وتميز ثانيهما بمظهر أيوبى جديد كان أكثر رقة وأشد تعقيدا وخاصة فى أشكال التوريق العربى كما حدث فى الزخارف الجصية بقبة الخلفاء العباسيين (شكل ١٢١) وفى تابوتى المشهد الحسينى والإمام الشافعى، ويمكن ملاحظة التطور الكبير فى أسلوب التوريق الأيوبي من مقارنة زخارف هذين التابوتين بزخارف محرابى مسجد السيدة نفيسة ومشهد السيدة رقية (٤٩٤).

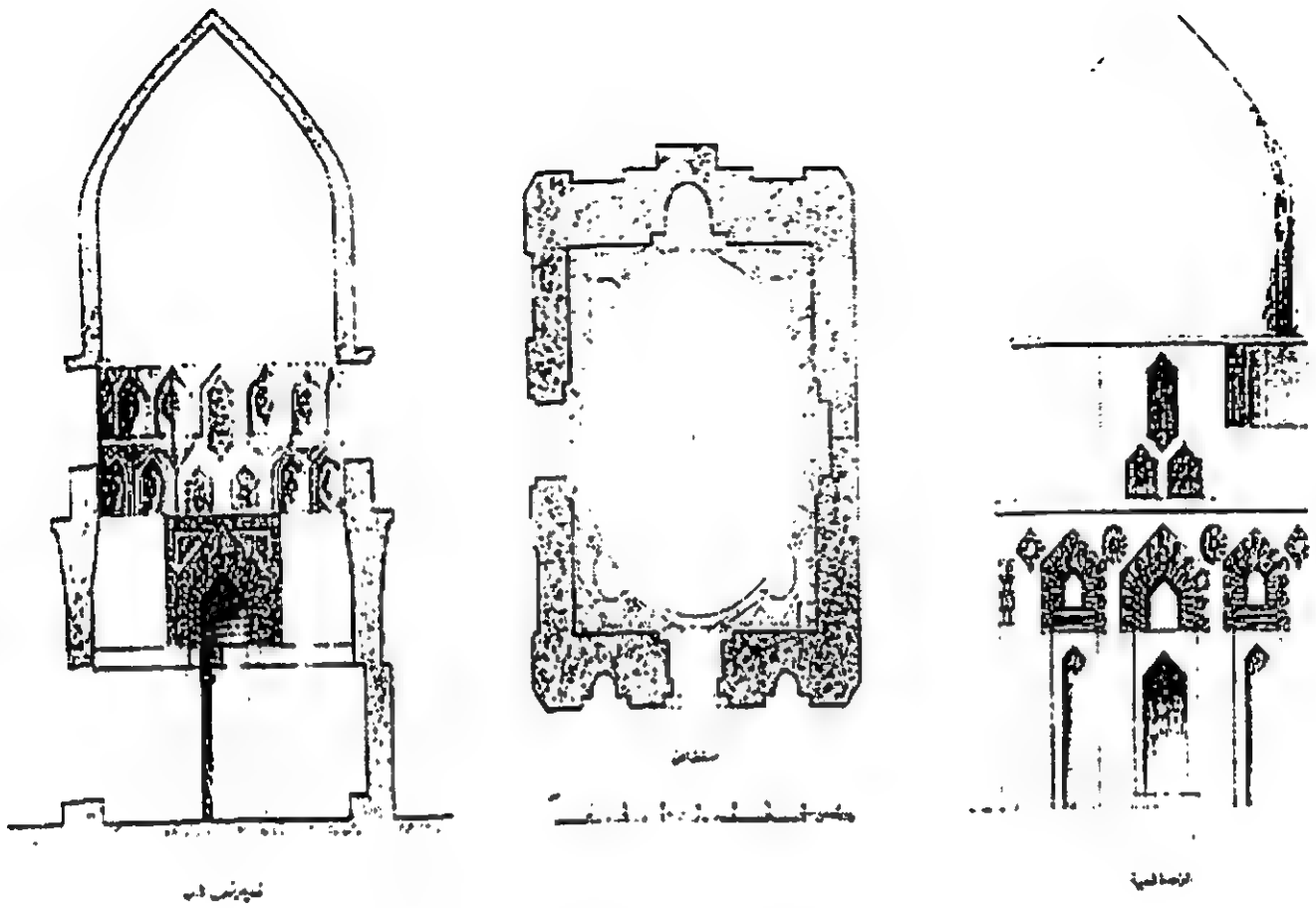
٦/١- كسوة المحاريب بالرخام والفسيفساء؛

استحدث البناءون فى العصر الأيوبي - إلى جانب ما ورثوه من فنون العمارة الفاطمية - طرقا زخرفية جديدة استخدموا فيها الرخام والفسيفساء فى كسوة المحاريب كما حدث فى ضريح الصالح نجم الدين أيوب الذى يعد أقدم مثال لهذا الفن المعماري فى عمارة مصر الإسلامية (شكل ١٢٢) ، وتلاه محراب شجرة الدر، ونرى فى كل من هذين المحرابين ثروة هائلة من فنون العمارة الأيوبية المبكرة مما لم يكن له وجود من قبل، إضافة إلى ما

وجد في بعضها من قمريات وشمسيات ذات جص معشق بالزجاج الملون نرى أحسن أمثلتها في قبة الصالح نجم الدين ، وما وجد في بعضها الآخر من زخارف ذات طراز مغربي أندلسي نشاهد أمثلتها في مثذنة المشهد الحسيني وفي ضريح الإمام الشافعي والمدرسة الكاملية (٤٩٥).



شكل ١٢٠- صنج معشقة أيوبية في قبة الصالح نجم الدين



شكل ١٢١- زخارف جصية أيوبية في قبة الخلفاء العباسيين

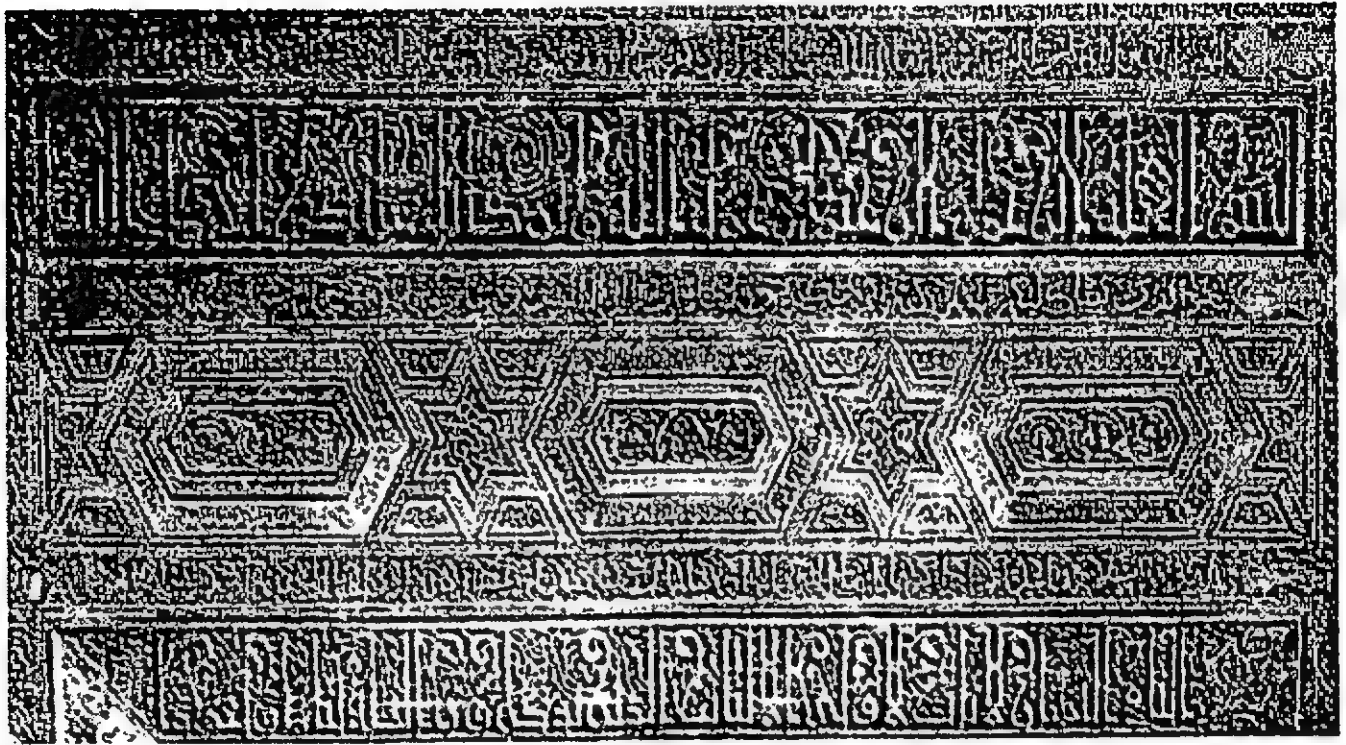
٧/١- الكتابات النسخية

كانت بداية شيوع الكتابات النسخية في الفنون الأيوبية الثابتة والمنقولة بدلا من الكتابات الكوفية هي واحدة من أهم ظواهر التطور الزخرفي التي أحدثتها الأيوبيون ، ونرى ذلك في اللوحة التأسيسية لقلعة الجبل أعلى باب المدرج ونراه على بابي مشهد الثعالب والمدرسة الصالحية، وكان ظهور الكتابة النسخية في هذه الآثار بمثابة أول ظهور لها في عمارة مصر الإسلامية كمظهر من مظاهر مناهضة أهل السنة للمذهب الشيعي، وقد بدأ هذا النوع من الكتابة النسخية في أوراق البردي ثم انتقل بعد ذلك إلى الآثار، ولكنه لم يستطع انتزاع مظهر الإبداع الزخرفي للكتابة الكوفية، ولذلك ظل الخط الكوفي مستخدما

على آثار الأيوبيين إلى جانب الخط النسخي ولاسيما في كتابة الآيات القرآنية، وحدثت عليه بعض أعمال التطوير التي تمثلت في اختفاء عناصر التوريق من أطراف حروفه التي أخذت بدورها تتداخل بعضها في بعض حتى تعقدت وصار من الصعب قراءتها، ثم تغيرت أشكال هذه الحروف وتقوس بعضها وحلت محل الحروف المستقيمة فيما عرف بالكوفي المتداخل الذي نشاهد أحسن أمثله في تابوتي المشهد الحسيني والإمام الشافعي (شكل ١٢٣)، وفي نوافذ المدرسة الكاملية (٤٩٦).



شكل ١٢٢- محراب أيوبى مجوف فى قبة الصالح نجم الدين



شكل ١٢٣- كتابات كوفية أيوية في تابوت الشهيد الحسيني

٢- فنون العمارة المصرية الإسلامية في العصر المملوكي (٦٤٨-٩٢٣هـ / ١٢٥٠-١٥١٧م)

استولى المماليك على مقاليد الحكم في مصر من سنة (٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م) إلى سنة (٩٢٣ هـ / ١٥١٧ م)، واستطاعوا خلال هذا الزمن الطويل أن يكتبوا في التاريخ المصري الإسلامي صفحات رائعة من العظمة والمجد، وأن يؤسسوا دولة مصرية قوية خطبت الدول الأوروبية ودها، ظهر فيها سلاطين أقوياء مثل الظاهر بيبرس والمنصور قلاوون والظاهر برقوق والأشرف برسبای والأشرف قايتبای وغيرهم، وأقدم هؤلاء المماليك بعد نظر سياسي على إيواء الخليفة العباسي الذي فر من وجه التتار بعد قضائهم على الخلافة العباسية في بغداد، فجاء به الظاهر بيبرس إلى مصر وبايعه بالخلافة واستمد سلطان الملك منه كئائب عنه، وبذلك نجح بيبرس فيما لم ينجح فيه ابن طولون من قبله بأربعمئة سنة، وجعل مصر مركزاً للخلافة الإسلامية وعزز زعامتها للعالمين العربي والإسلامي (٤٩٧).

وبذلك ورث المماليك الكثير من مسؤوليات الدولة الأيوبية السياسية والحضارية، ومنها التقاليد المعمارية التي سارت سيرها الطبيعي في سلسلة حلقات التطور التي بدأت منذ العصر الفاطمي، ولم يحدث في هذه الحلقات الإنقطاع الذي حدث في فارس والعراق (٤٩٨)، فتوطدت بذلك قواعد العمارة المصرية الإسلامية. وورقت نماذجها، وظهر تحسن كبير في قبابها ومآذنها، وتهذبت صناعة النجارة، وظهرت صناعات جديدة هي

الحرص المعشق بالزجاج الملون وتغشية الخشب برقائق النحاس، كما ظهرت بواكير الكساء بالقاشاني في قمم المآذن ورقاب القباب، واستحدث المنبر الرخامى بجوار المنبر الخشبي فازدهرت صناعة الرخام والصدف وشتى أنواع التطعيم (٤٩٩).

ثم سار التطور المعماري خلال العصر المملوكي البرجي حتى وصل غايته الكمالية، وتغلب تصميم المدرسة ذات الإيوانات الأربعة على المسجد، وازدادت المآذن رشاقة وجمالا، وحفلت القباب بزخارف خارجية هندسية ونباتية رائعة، وغلب الحجر على بنائها حتى عرفت القاهرة خلال هذا العصر بأنها مدينة القباب والمآذن، واضطرد التقدم في صناعة النجارة وأدخل على تطعيمها نوع جديد هو الزرنشان، ووصلت الوزرات والأرضيات الرخامية أوج نضجها، وارتقت السقوف الخشبية وتطورت المقرنصات وصغر حجم المدرسة دون أن تفقد من عناصرها المختلفة شيئا، وغطيت صحنونها بسقوف جميلة، وانتشرت المحاريب الحجرية وطعمت بالرخام (٥٠٠).

والذي لا شك فيه أن احتكار الممالك لطرق التجارة العالمية كان قد زاد من ثروتهم إلى حد كبير فتمكن السلاطين والأمراء وعلية القوم من العيش في قصور تملؤها روائع النقش، كما تمكنوا من بناء العديد من العمائر الدينية والمدنية التي لازالت باقية في مدينة القاهرة وغيرها من المدن المصرية حتى اليوم، وتنقسم فنون هذه العمارة المملوكية إلى ثلاثة أقسام رئيسية يتمثل أولها في العناصر الخارجية، ويتمثل ثانيها في العناصر الداخلية، ويتمثل ثالثها في العناصر الزخرفية، وفيما يلي عرض موجز لكل قسم من هذه الأقسام:

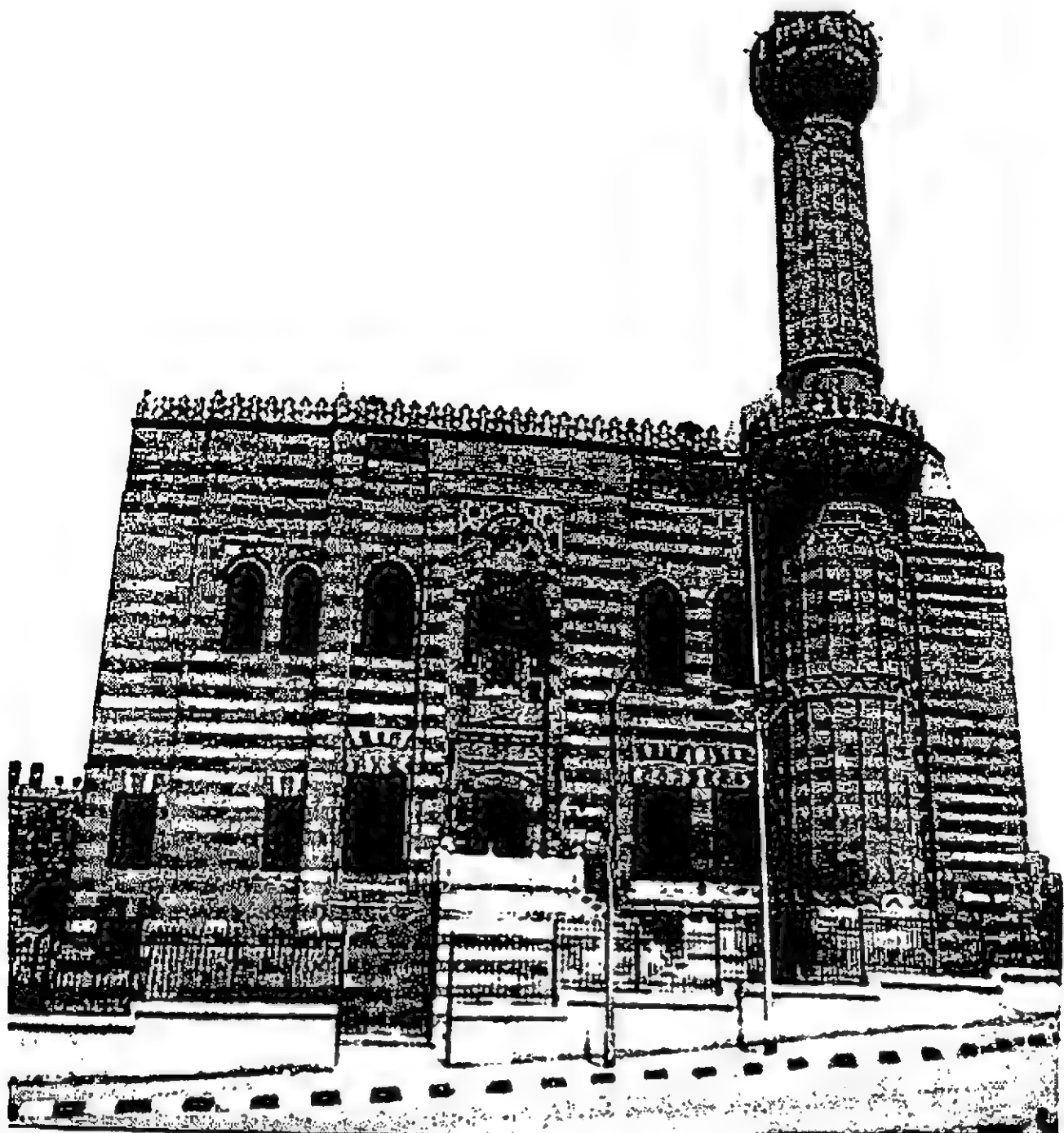
١/٢ - العناصر الخارجية:

تشتمل العناصر الخارجية لفنون العمارة المملوكية على الواجهات والمداخل والمآذن والقباب ومواد البناء والزخرفة، وفيما يلي عرض موجز لكل عنصر من هذه العناصر:

١/٢ - ١ - الواجهات:

تميزت الواجهات الخارجية للعمائر المملوكية في مصر بشقيها البحري والبرجي بازدياد العناية بهذه الواجهات من خلال تتابع سلسلة من المداميك الأفقية المبنية من أحجار سوداء وبيضاء فيما عرف بنظام الأبلق، أو أحجار صفراء وحمراء فيما عرف بنظام المشهر الذي شاع استخدامه في واجهات عمائر هذا العصر (شكل ١٢٤)، أو من خلال مربعات شطرنجية ملونة باللونين الأبيض والأحمر كما حدث في قبة قلاوون (٦٨٤ - ٦٨٥ هـ / ١٢٨٤ - ١٢٨٥ م) (٥٠١)، ويغلب على الظن أن هذا التطور الذي حدث على واجهات العمائر المملوكية في مصر يرجع إلى ما كان شائعا في العمارة البيزنطية التي استخدمت

بين المداميك الحجرية بعض مداميك الطوب الأحمر بنظام محدد ومتكرر، وقد أشار البعض إلى دخول هذا التأثير البنائي البيزنطى إلى مصر من العمارة السورية نظرا لأنه كان قد استخدم فى تزيين واجهات العمائر فى حلب منذ أوائل العصر الأيوبي رغم أنه كان موجودا أصلا فى حصن بايبلون وفى بعض الكنائس القبطية بمصر القديمة، وقد ظهرت أول أمثلة هذا النظام فى واجهة قنطرة الظاهر بيبرس (٦٦٥هـ / ١٢٦٦م)، ثم شاع استعماله بعد ذلك فى صنج العقود وفى الواجهات الداخلية المطلّة على الصحن (٥٠٢).



شكل ١٢٤- واجهة حجرية مشهورة فى مسجد الحمودية بميدان القلعة

كما تميزت هذه الواجهات بكثرة الدخلات الرأسية المستطيلة ذات الصدور العلوية المقرنصة التي تشتمل كل منها على شباك سفلى أو أكثر يغطى حجاب خارجى من المصبغات المعدنية يعلوه عتب مستقيم من صنجات حجرية أو رخامية مزورة تزييرا نباتيا أو هندسيا، يليه نفيس منقوش بزخارف نباتية أو هندسية فوقه عقد عاتق من صنجات مزورة أيضاً (شكل ٢٥)، وقد لعبت هذه الدخلات دورا هاما فى إحداث كثير من النور والظل الذى ساعد على تنوع السطوح الخارجية الكبيرة فى عمائر هذا العصر وأعطاهما إحساسا بالإرتفاع (٥٠٣).

أما الأجزاء العلوية لهذه الدخلات فقد اشتمل كل منها على قندلية بسيطة تتكون من فتحتين سفليتين معقودتين تعلوهما قمرية دائرية، أو قندلية مركبة تتكون من أكثر من فتحة سفلية معقودة تعلوها أكثر من قمرية دائرية، وغالبا ما كانت هذه القندليات البسيطة والمركبة ذات أحجبة من الحجر المخرم بأشكال نباتية أو هندسية أو الجص المعشق بالزجاج الملون، وتنتهى الواجهة من أعلا بصف من الشرافات الحجرية أو الأجرية المستننة أو المعمولة على هيئة الورقة النباتية الثلاثية أو الخماسية، وتميزت هذه الواجهات الخارجية - إلى جانب المداميك المشهرة والدخلات الرأسية - بالكثير من الاعتاب المزورة - فوق فتحات الأبواب والشبابيك - تزييرا نباتيا أو هندسيا رائعا لعب فى عمارة هذا العصر دورا إنشائيا وزخرفيا هاما .

وقد عولجت أركان بعض هذه الواجهات بشطوف مائلة لمنع التقائها فى زاوية حادة تعوق حركة السير فى الطرقات الضيقة المؤدية إليها، أو بوضع عمود ناصية فيها، ونجد أمثلة لهذه الشطوف فى ناصية واجهة الجامع الأقمر (٥١٩ هـ / ١١٢٥ م)، كما نجد أمثلة أعمدة الناصية فى مدخل مدرسة قلاوون (٦٨٣ - ٦٨٤ هـ / ١٢٨٤ - ١٢٨٥ م) وغيرها (٥٠٤).

١/٢-٢- المداخل؛

كانت المداخل التذكارية واحدة من أبرز خصائص العمارة المملوكية فى مصر، وكانت عادة ما تبنى - فى ركن من أركان الواجهة لاثوثر على وحدتها الفنية - بارزة عن سمت هذه الواجهة داخل حجر غائر يحده جفت لاعب ذو ميممات دائرية أو سداسية أو ثمانية فى معظم الأحيان، تكتنف كل منها من أسفل مكسلتان حجريتان أو رخاميتان متشابهتان،

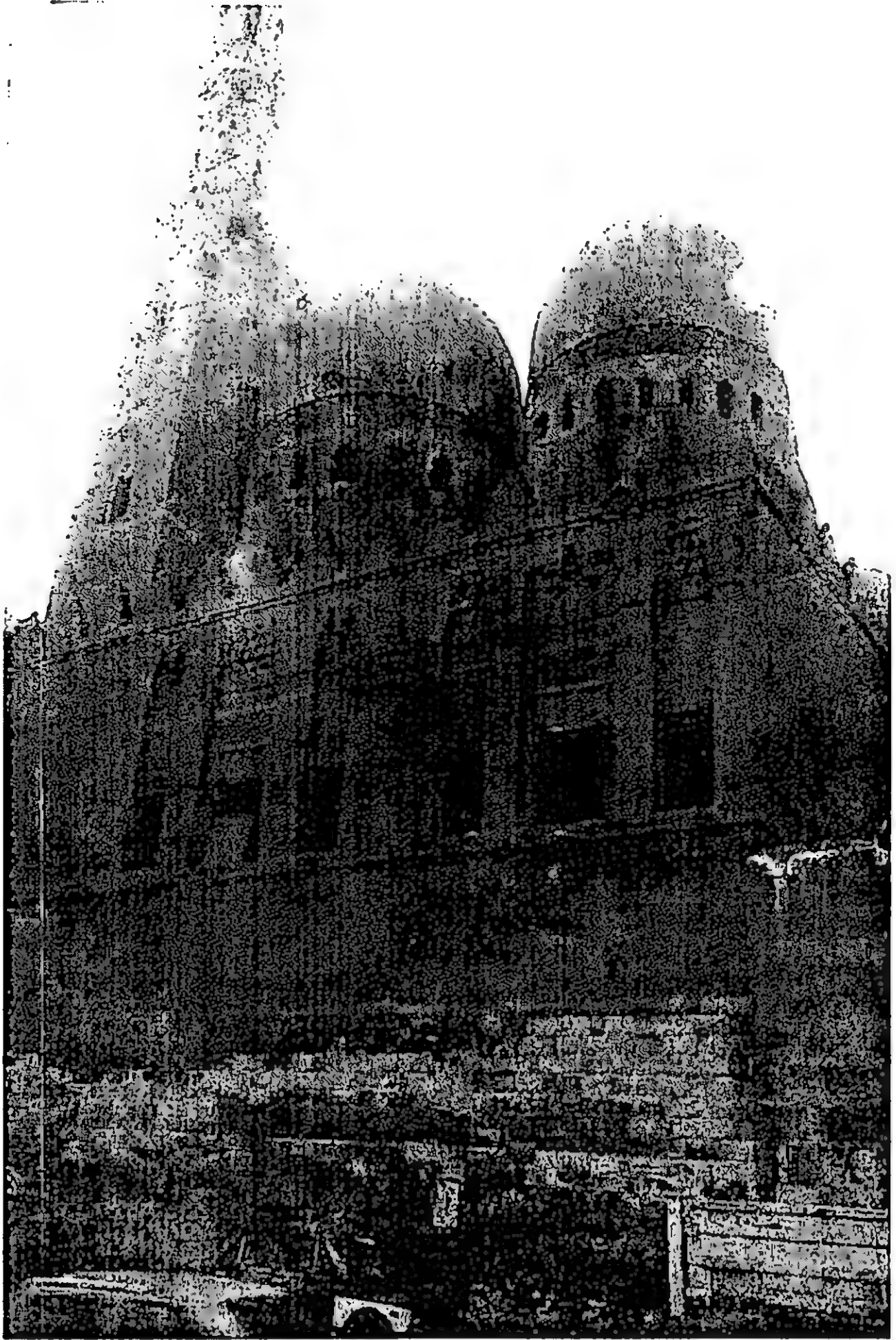


شكل ١٢٥ - دخلات راسية مملوكية في واجهة خانقاه سلار ومنجر الجاوي

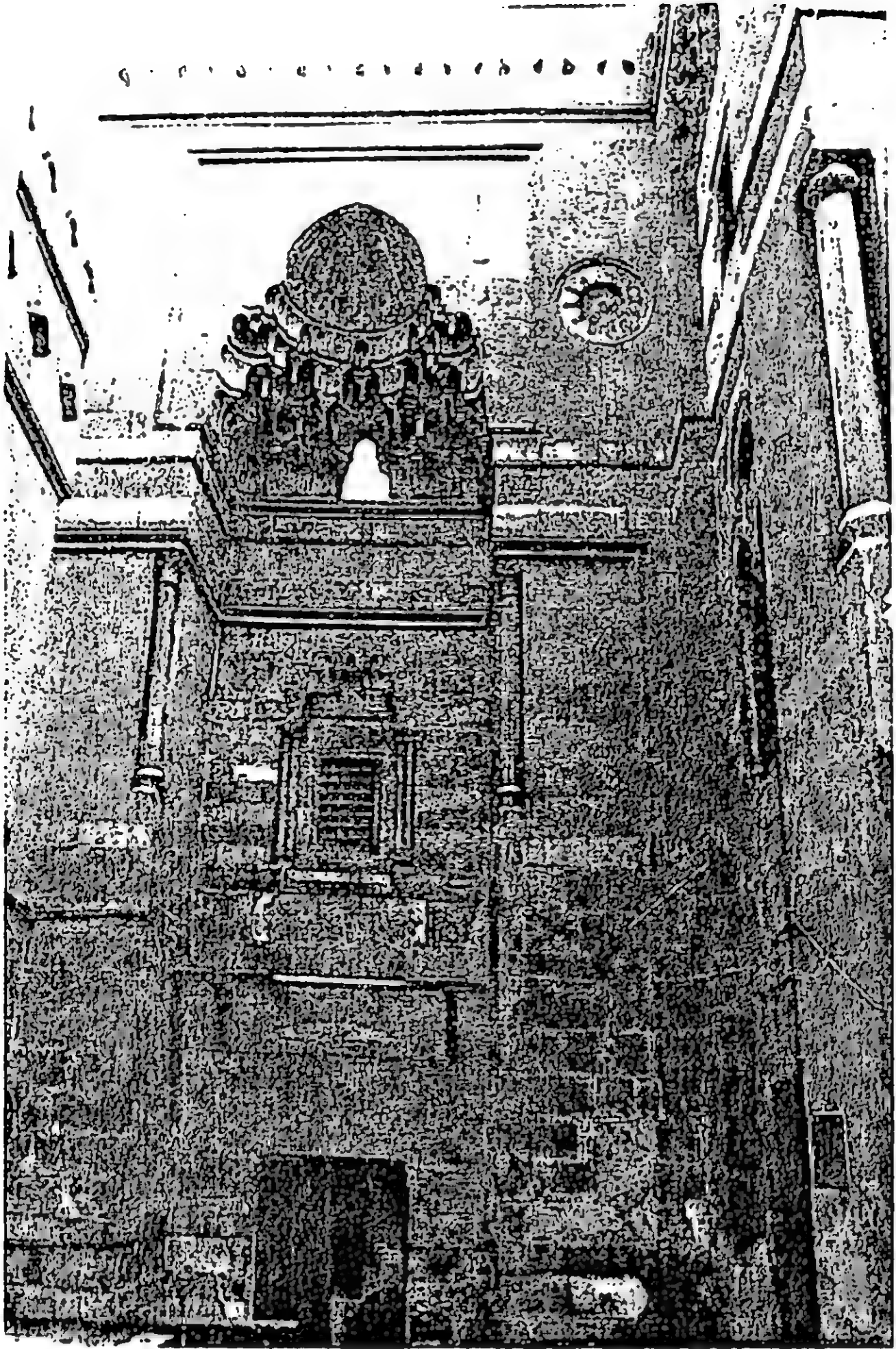
منكسرة أو مشعة تضم كل منها فتحة صغيرة للتهوية والإضاءة فى أسفلها - كشكل زخرفى - شرفة حجرية أو رخامية صغيرة تتركز على صدر مقرنص بجوانبها الثلاثة المرتبة شقق حجرية أو رخامية تعلوها بابات، بينما تشتمل فى الأضلاع الأربعة الأخرى على أربع مضاميات، وتنتهى المئذنة فوق هاتين الدورتين بجوسق عبارة عن أعمدة رخامية أو حجرية اسطوانية أو مضلعة تحمل عقوداً مفصصة أو غير مفصصة تتوجها قمة على شكل القلة، حتى صارت المئذنة المملوكية - ولاسيما البرجية منها - ذات طراز واضح يتميز برشاقة وجمال لم تعرفه المآذن المصرية من قبل (٥٠٦) (شكل ١٢٧).

ورغم هذا التميز الواضح الذى ظهرت عليه غالبية المآذن المملوكية، فإنها لم تخل من النوع المبكر الذى عرف بالمبخرة كما حدث فى مئذنة خانقاة بيبرس الجاشنكير (٧٠٦ - ٧٠٩ هـ / ١٣٠٦ - ١٣٠٩ م) ومئذنة خانقاة سلار وسنجر الجاولى (٧٠٣ - ٧٠٤ هـ / ١٣٨٤ - ١٣٨٦ م) التى كانت أول نموذج من نوعه فى المآذن المصرية (٥٠٧)، ولم تخل - فى تأثير فارسي - من كسوة بعض قممها ببلاطات من القاشانى كما حدث فى مئذنة خانقاة بيبرس الجاشنكير، ومئذنتى جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة (٧٣٥ هـ / ١٣٣٥ م) (٥٠٨)، ولم تخل من بعض الأشكال غير التقليدية وغير المسبوقه فى هذه القمم عندما عملت فيها الرؤوس المزدوجة كما حدث فى مئذنة مسجد قانى باى الرماح بالقلعة (٩٠٨ - ٩١١ هـ / ١٥٠٢ - ١٥٠٥ م) ومئذنة مسجد الغورى ذات الرؤوس الأربعة (٩٠٩ - ٩١٠ هـ / ١٥٠٣ - ١٥٠٤ م) (شكل ١٢٨) ومئذنته بالجامع الأزهر (٥٠٩).

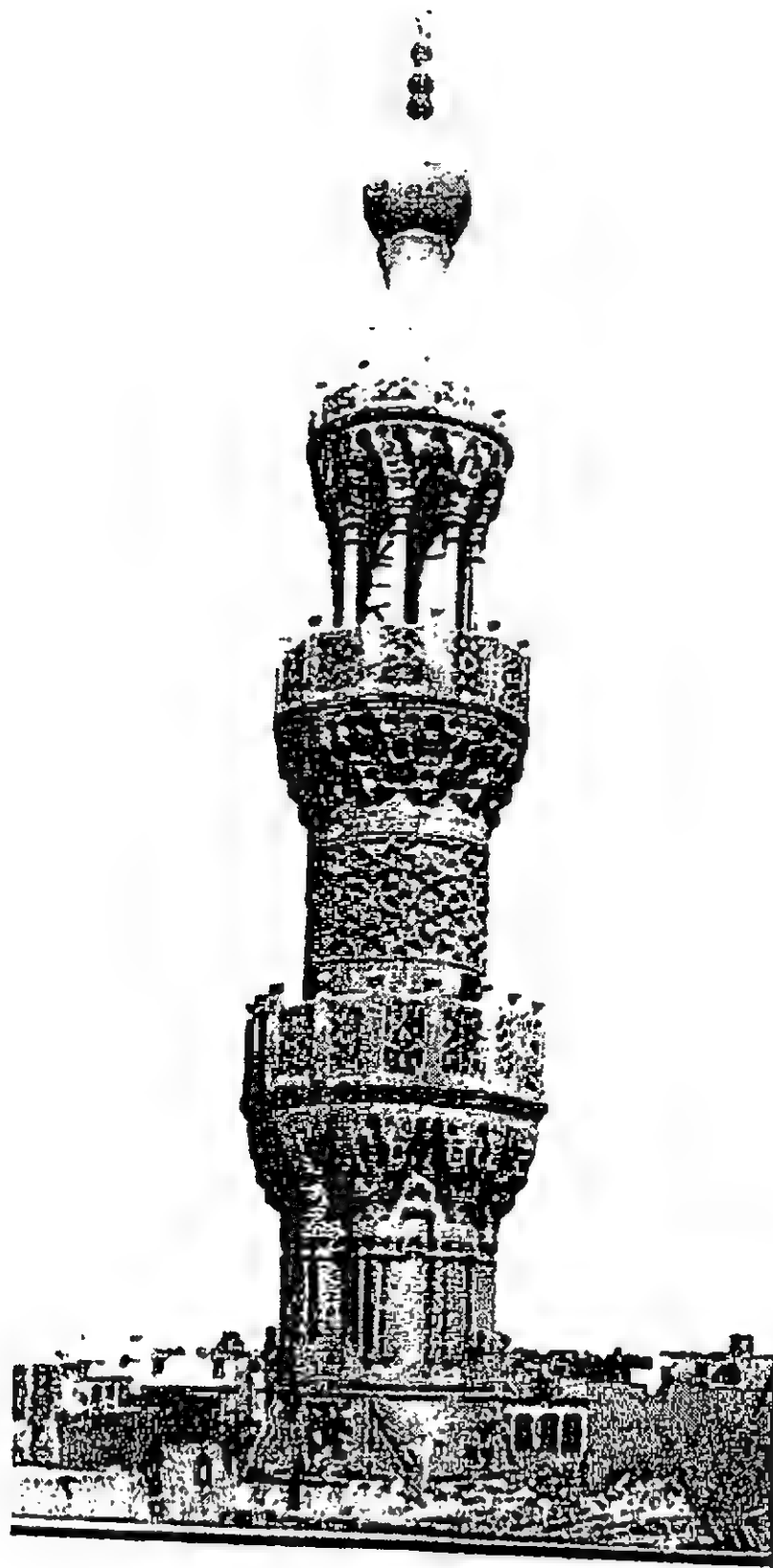
وبذلك يمكن القول أنه كان للمآذن المملوكية حظ وافر من التطور منذ عصر دولة المماليك البحرية ابتداءً من مئذنة زواية الهنود ومئذنة قلاوون التى ابتعدت قليلاً عن المآذن الأيوبية، إلى مئذنة على البقلى (٦٩٦ هـ / ١٢٩٦ م) ثم مئذنة بيبرس الجاشنكير التى كانت - كما أسلفنا - أول مئذنة تكسى قممها بالقاشانى، ومئذنة خانقاة قوصون بقرافة السيوطى (٧٣٦ هـ / ١٣٣٦ م) التى امتازت بضخامتها وفخامتها وتناسب أجزائها وخوذتها المخصوصة، علاوة على سلمين بين دورتيها الأولى والثانية لا يرى الصاعد فيهما النازل، وظل هذا الحظ الوافر من التطور فى مآذن العصر المملوكى البرجى، فنرى مئذنة المدرسة الظاهرية الجديدة وقد لبست دورتها الوسطى بالرخام لأول مرة، وتلتها مئذنة القاضى يحيى بالأزهر (٨٤٨ هـ / ١٤٤١ م) (٥١٠).



شكل ١٢٥- دخلات راسية مملوكية فى واجهة خانقاه سلار وسنجر الجاولى

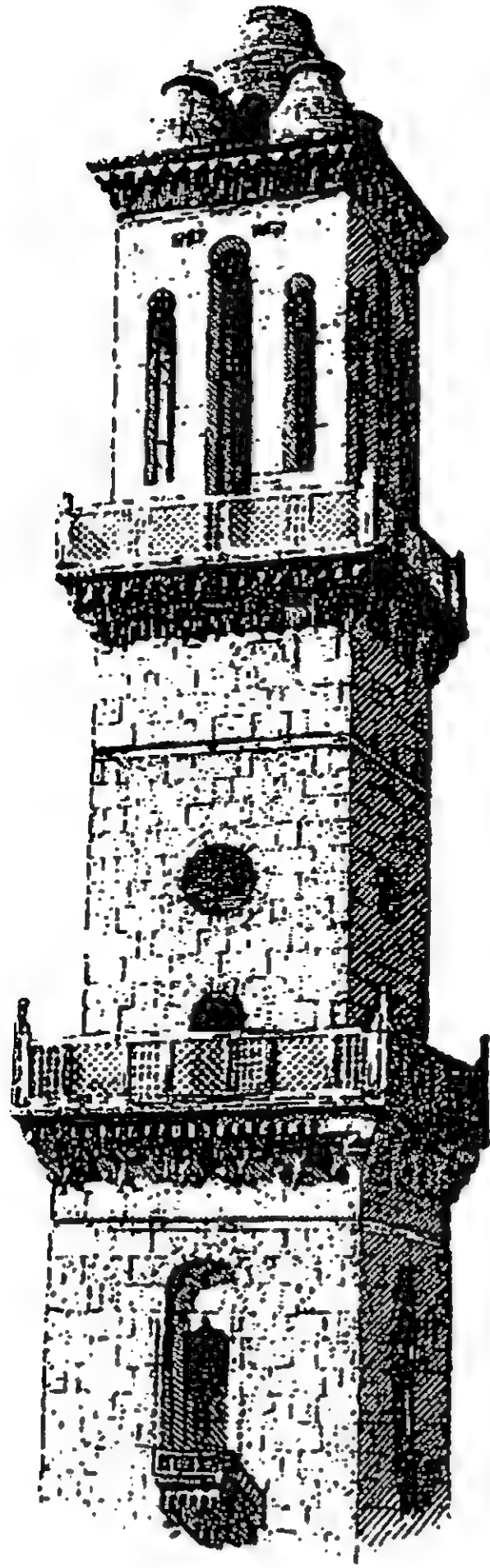


شكل ١٢٦- مدخل تذكاري مملوكي في المدرسة الاقباقية بالجامع الأزهر



منارة مسجد أبو بكر مزهر
(١٨٨٨) (٢١٤٩)

شكل ١٢٧- منذنة مملوكية ذات رأس واحدة في مدرسة القاضي أبي بكر مزهر



شكل ١٢٨- منذنة مملوكية ذات رؤوس متعددة في مدرسة السلطان الغوري

وجدت القباب فى العمارة المملوكية البحرية فى قبة المدخل الرئيسى وقبة المحراب بمسجد الظاهر بيبرس (٦٦٥ - ٦٦٨ هـ / ١٢٦٦ - ١٢٦٩ م)، ثم وجدت أهم قباب هذا العصر فوق ضريح المنصور قلاوون (٦٨٤ - ٦٨٥ هـ / ١٢٨٤ - ١٢٨٥ م) التى يظهر التأثير السورى فى تخطيط قاعدتها المثلثة التى تتكون من أربع دعائم مربعة وأربعة أعمدة اسطوانية بواقع دعائمتان وعمودان بالتبادل، تحمل عقودا مدببة تعلوها رقبة مثمنة بها نافذة فى كل ضلع من أضلاعها، وترتكز على هذه الرقبة قبة دائرية ذات قطاع خارجى على هيئة عقد بيضاوى مدبب فوق أربع مناطق انتقال ذات تجويفات صغيرة (٥١١).

وفى واجهة مدرسة وخانقاه سلار وسنجر الجاولى قبتان هامتان قطاع كل منهما الخارجى على شكل عقد مدبب ينزل رأسيا بعد بدء العقد المغطى بطبقة من الملاط، واشتملت مناطق انتقالهما على أربع حطات من المقرنصات، يعلوها إفريز به كتابات كوفية تعد واحدة من مميزات قباب نهاية القرن (٧ هـ / ١٣ م) وبداية القرن (٨ هـ / ١٤ م) ومثلها فى قبة زين الدين يوسف (٦٩٧ هـ / ١٢٩٧ م)، وتمتاز هاتين القبتين بشكلهما المضلع من الخارج، والوضع النادر غير المؤلف لقبة السلطان حسن (٧٦٤ هـ / ١٣٦٤ م) الذى وضعت فيه خلف المحراب، كذلك فقد وجدت الأروقة المحيطة بالصحن فى خانقاه فرج بن برقوق (٨٠٨ - ٨١٣ هـ / ١٤٠٥ - ١٤١٠ م) وقد غطيت بقباب آجرية ضحلة ترتكز على مثلثات كروية (٥١٢).

والواقع أن تقليد وجود الأضرحة ذات القباب فى العمارة الإسلامية كان تقليدا معماريا ابتدعه الأتابكة فى الشام والعراق، ثم انتقل إلى العصر الأيوبي فى مصر ومنه إلى العصر المملوكى الذى شاع فيه هذا التقليد حتى أنه لا تكاد تخلو منشأه من منشآت هذا العصر من القبة أو الضريح، ولكنه كان يبنى فى ركن من أركان المبنى، وبذلك انتقل موضع القبة من مربعة المحراب فى العصر الفاطمى إلى مربعة الضريح فيما بعد، ولعل أبرز نماذج الأضرحة المملوكية ذات القبة هو ضريح قايتباى بقرافة المماليك (٥١٣)، وضريح برسباى بنفس القرافة وغيرهما مما تظهر فيه عظمة القباب المملوكية، وبعد أن كانت القبة تبنى عادة من الآجر أصبحت فى العصر المملوكى تبنى من الحجر، واستحدث فى آخر هذا العصر بناء أنواع من القباب كانت تستخدم كاستراحات خلوية أشبه بالمنابر التى شيدتها الفاطميون فى أطراف القاهرة والمناطق الخلوية للراحة والإستجمام، وخير الأمثلة الدالة على ذلك قبة يشبك من مهدى (٥١٤).

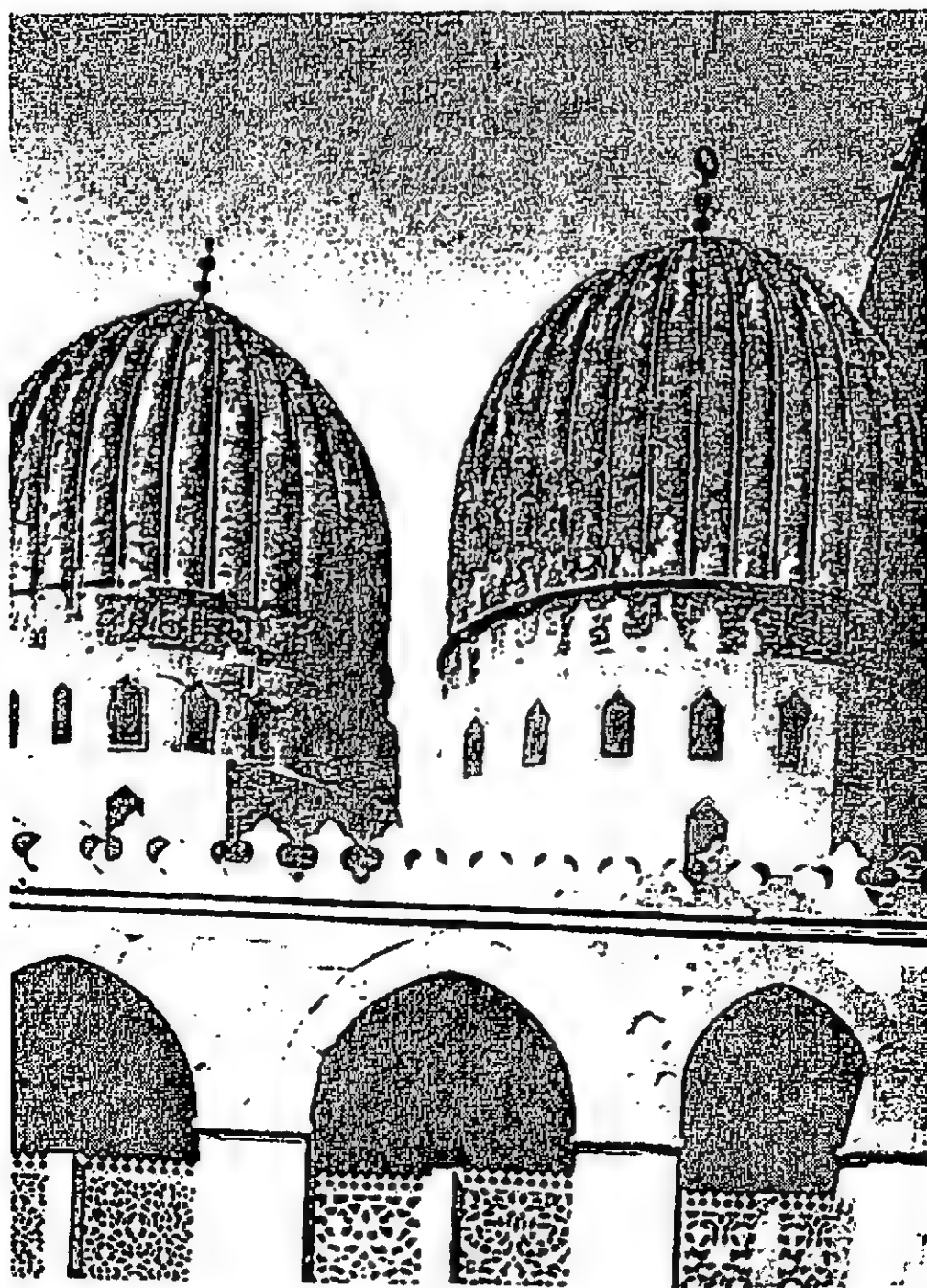
وقد استعملت القبوات المدببة في تغطية الإيوانات بدلا من السقوف الخشبية التي استعملت في تغطية الأروقة، إلا أنه في العصر المملوكي البرجى شاع استعمال الأسقف الخشبية في تغطية الإيوانات التي كادت الجانبية منها أن تتلاشى، وتداخلت الفراغات وتكاملت، وغطى الصحن في كثير من الحالات بشخشيخة، ثم تطورت القبة المملوكية وصارت من القباب الكبيرة التي تغطي ثلاث بلاطات كما في مسجد الظاهر بيبرس بدلا من القباب الصغيرة التي كانت تعمل فوق المحارب كما في جامع الحاكم وغيره، وتنوعت زخارف السطوح الخارجية لهذه القباب المملوكية بين زخارف نباتية أو هندسية أو زخارف نباتية وهندسية معا، وكثرت القباب الحجرية ذات الطنبور في القرن (٨هـ / ١٤م) (٥١٥).

وأدت مراحل التطور المملوكية للقباب إلى تغير شكل القبة فارتفعت رقبته واتخذ انحناءها شكلا خاصا عرف بالقبة القاهرية، كما تحولت مادة بنائها من الطوب إلى الحجر عندما بنيت به قباب الخانقاة الجاولية سنة (٧٠٣هـ / ١٣٠٣م) وقبة سنجر المظفر سنة (٧٢٢هـ / ١٣٢٢م)، كذلك فقد غطيت رقاب بعض قباب هذا العصر ببلاطات القاشاني الملون والمكتوب كما حدث في قبة خوند أم أنوك زوجة الناصر محمد بن قلاوون (٧٤٨هـ / ١٣٤٨م) على غرار ما حدث في قبة أصلم السلاحدار قبلها بعامين سنة (٧٤٦هـ / ١٣٤٥م) (٥١٦).

وبذلك فإنه يمكن القول أن بناء القباب في العصر المملوكي كان قد وصل بجمال خطوطها ورشاقة نسبها وروعة زخارفها الخارجية والداخلية إلى أقصى حدود الجمال كما حدث في قبة الخانقاة البرقوقية وقبة قايتباي بقراة الممالك (٥١٧). (شكل ١٢٩).

١/٢-٥- مواد البناء والزخرفة:

انحصرت المواد البنائية للعمارة المملوكية في مصر في كثير من الخامات ولاسيما الآجر والحجرة الذي استخدم بكفاءة بالغة في عمل الأجزاء الخارجية والداخلية من هذه العمارة، والرخام الذي ارتقت صناعته مع الجص جنباً إلى جنب ولاسيما في المحارب، والفسيفساء وبلاطات القاشاني والجص المرسوم والمخرم الذي استخدم في العمارة المدنية بكثرة (٥١٨)، هذا إلى جانب الأخشاب المختلفة والعظم والعاج والأبنوس والقضبان المعدنية والرقائق النحاسية مما استخدم في أثاث هذه العمائر من الأبواب والشبابيك والمنابر والمقاصير وكراسي المصاحف وغيرها.



شكل ١٢٩- قبتان مملوكيتان تزينهما تضييعات رأسية في خانقاة سلا وسنجر الجاولي

يضاف إلى ذلك كله الأحجار الكريمة ولاسيما اللازورد الأزرق الذي استخدم في بعض الأعمال الفنية الخاصة بأشكال المحاريب الزخرفية التي اشتمل عليها كثير من عمائر هذا العصر مثل مدرسة أبي بكر مزهر (٨٨٤ هـ / ١٤٧٩ م) ومسجد قجماس الإسحاقى (٨٨٧ هـ / ١٤٨٢) وغيرهما، كذلك فقد استخدمت المعادن الثمينة ولاسيما الذهب والفضة في تزيين الأبواب والشبابيك كما حدث في قبة السلطان حسن (٧٦٤ هـ / ١٣٦٤ م)، والعجائن الملونة باللونين الأحمر الطوبى والأسود التي استخدمت في الزخارف المنزلة على جدران هذه العمائر الخارجية أو الداخلية اعتباراً من النصف الثاني

للقرن (٩ هـ / ١٥ م)، وكان من خصائص الزخرفة فى العمارة المملوكية ولاسيما البحرية منها التقليل قدر المستطاع من استخدام الرخام بالواجهات والاكتفاء فيها بالمداميك الملونة المشهرة واستعمال الوزرات الرخامية الملونة فى داخل الأبنية (٥١٩).

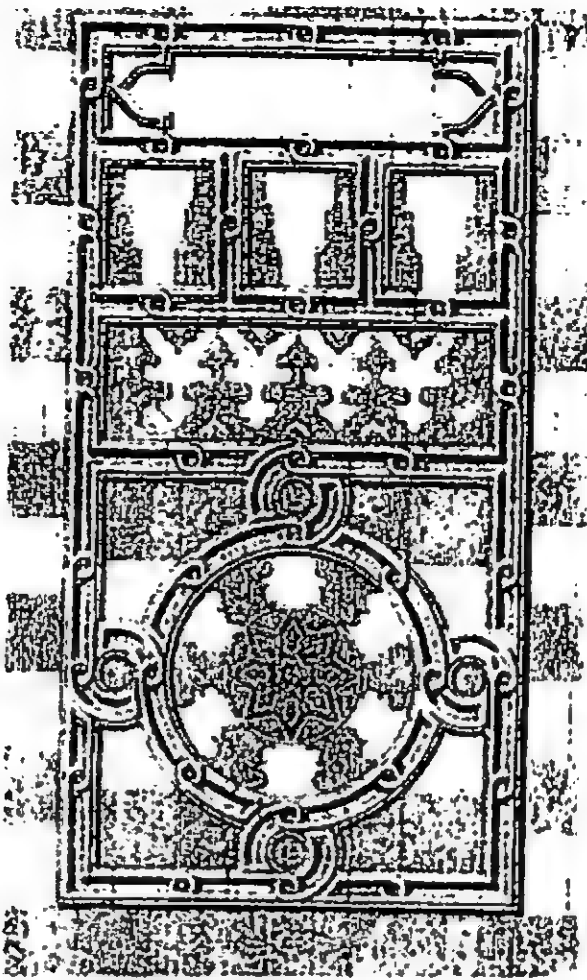
٢/٢- العناصر الداخلية:

تتخصر أهم العناصر الداخلية لفنون العمارة المملوكية فى الصنج المعشقة والمقرنصات، والشرفات، والأعمدة والكوابيل، والعقود والقناطر، والسقوف الخشبية والشخاشيخ، والمحاريب المجوفة، والمنابر، ودكك المبلغين وكراسى المصاحف والأحجبة والمقاصير، وفيما يلى عرض موجز لكل عنصر من هذه العناصر:

٢/٢-١- الصنج المعشقة (شكل ١٣٠)

كان للصنج المعشقة أو المزرات أو اللحات المتداخلة بأشكال نباتية وهندسية فى أعتاب الأبواب والشبابيك والعقود العاتقة ونحوها هدف أساسى إنشائى عندما استخدم اللحام المتدرج لمنع انزلاق الأحجار القريبة من أول حجر للعتب عند هبوط كتف الباب أو الشباك، ثم صار لهذه المزرات - إلى جانب هدفها الأصيل الإنشائى هدف زخرفى، فاستخدم فيها اللون الأبلق أو المشهر على التوالى، وغالبا ما كانت تعمل هذه المزرات على هياكل مختلفة لتشكل أنمطا متباينة من الأشكال الفنية ذات الأوضاع الأفقية أو الرأسية المرتدة، ونحاط بجفوت فردية أو مزدوجة لاعبة أو غير لاعبة (٥٢٠).

والذى لاشك فيه أن نظام الأعتاب المزرة يكاد يكون نادرا فيما قبل العصر الإسلامى، وما وجد منها على طول المسافة التى تمتد من أسبانيا إلى الفرات هما قنطرتان إحداهما فوق سالادو على الطريق من قادش إلى مدريد، والأخرى فوق بدروشيس على بعد ثلاثة كيلو مترات من قرطبة، كذلك فقد استخدمت فى المسرح الرومانى - فى مدينة البتراء بالأردن - الذى يرجع تاريخه إلى سنة (٤٤٠ ق. م)، وفى ضريح نيودور فى رافنا، ثم انتقلت إلى العمارة السورية قبل الإسلام ووجدت أمثلتها فى بازيلكا سرجيوس بالرصافة وفى قصر الحير الأموى، وقد وجدت هذه المزرات فى العمارة الإسلامية فى مصر أول الأمر على استحياء فى باب النصر (٤٨٠ هـ / ١٠٨٧ م) ثم تطورت بعد ذلك فى العصر الأيوبي وأخذت شكلا نباتيا فى العتب الذى يعلو قبة الصالح نجم الدين (٦٤٧ - ٦٤٨ هـ / ١٢٤٩ - ١٢٥٠ م)، ثم شاع فى العصر المملوكى استعمال المزرات ذات الأشكال الزخرفية بعد ذلك فى الأعتاب الواقعة أسفل العقود العاتقة بغير وظيفة إنشائية (٥٢١).



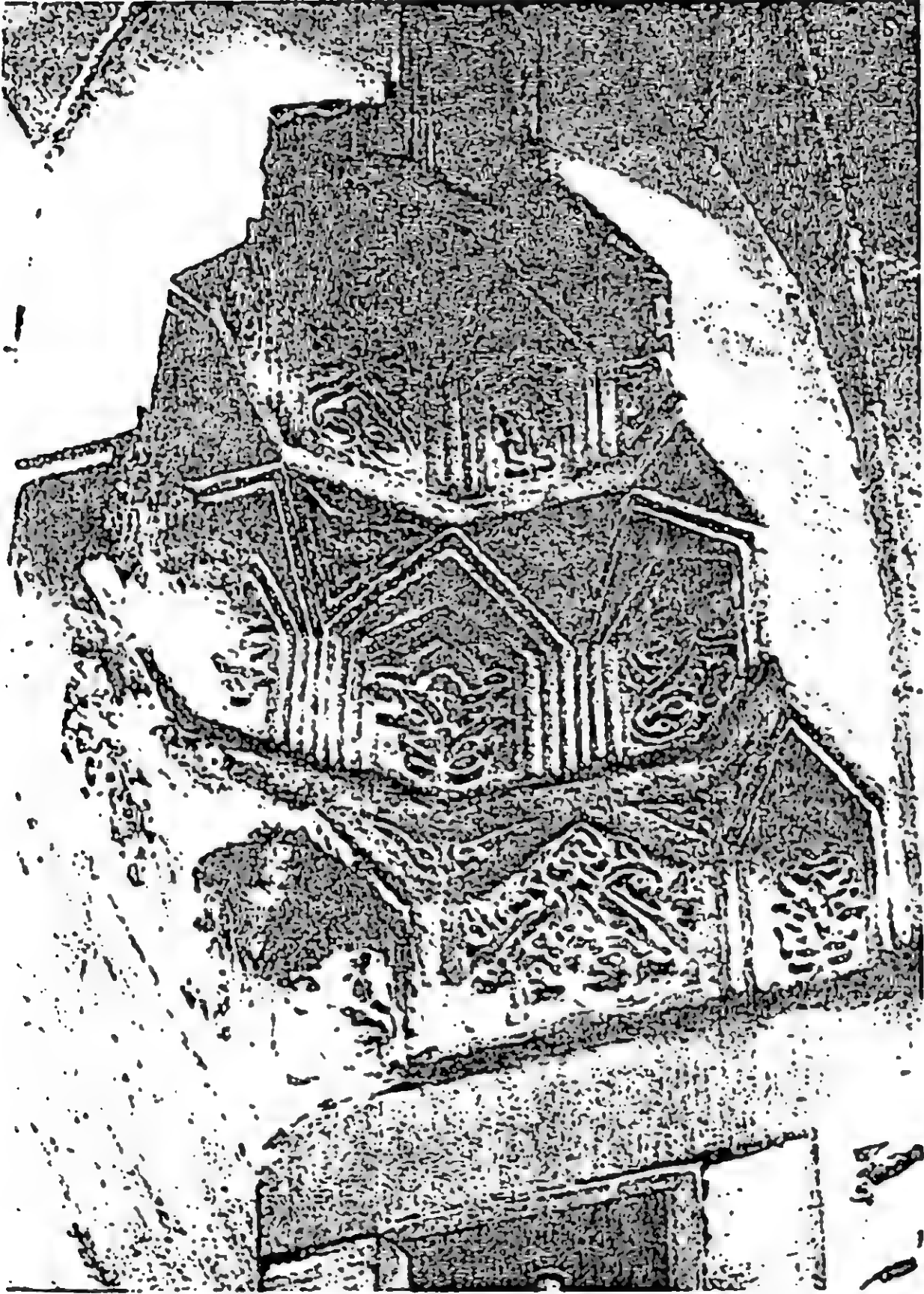
شكل ١٣٠- صنج مملوكية معشقة ذات أشكال مختلفة

٢/٢-٢٠- المقرنصات:

اشتملت العماائر الإسلامية في مصر على حلية معمارية وزخرفية بالغة الأهمية عرفت بالمقرنص، وقد اتخذت هذه الحلية أشكالا مختلفة لتجميل هذه العماائر وإعطائها تنسيقا وتنوعا من الظل والنور الناتج بين السطوح النائثة والفائرة فيها، وقد عرفت هذه المقرنصات - تبعا لشكلها ومكان وجودها - بأسماء مختلفة منها المقرنص البلدي أو المصري، والمقرنص الحلبي أو الشامى، والمقرنص المجوف ذو الطاقات، والمقرنص المقعر ذو الدلايات، والمقرنص المضلع ذو الزوايا (٥٣٢) (شكل ١٣١).

ويغلب على الظن أن المقرنص كعنصر معمارى إنشائى وزخرفى يرجع أصله إلى العمارة السلجوقية لأن أقدم نماذجه كان قد اكتشف في نيسابور ويرجع إلى القرن (٢ هـ / ٨ م)، وهو فى مجمله حصيلة عمل حاذق للكتل الحجرية والحصية، ويتألف من تجويف يعمل طبقا لتخطيط هندسى بالغ الدقة بشكل يودى إلى تحويل تلك الكتل إلى عدد هائل من الدخلات أو الحنايا الدقيقة والمتنوعة التى كانت تعمل على هيئة كوات أو محاريب صغيرة تولد تنابعا من الأغوار والأعماق التى تأثر النظر، إذ لا يلبث المشاهد - لو ركز فى

كوة واحدة منها - أن يجد فيها دلائل مختلفة تتجه إلى أسفل مما حمل المشرقين على تسميتها بالهوابط نسبة إلى الرواسب الكلسية المتحجرة في سقوف المغارات الأسبانية ونحوها، أما الجزء العلوي منها فكان يخضع بدوره لتغيرات مختلفة حسب مكانه من المجموع (٥٢٣).



شكل ١٣١- مقرنصات حجرية مملوكية في وكالة قاينباي بالأزهر

لذلك نرى من هذه المقرنصات ما يأخذ شكل القوس أو شكل القبة دون أن يشبه أحدهما الآخر بسبب تنوع الإنحناء في كل منهما، وقد رتب المعمار المسلم مقرنصاته على المساحات المسطحة في صفوف يتألف كل منها من تكرار مقرنص واحد عدة مرات، بحيث يكون شكله مختلفاً عن أشكال المقرنصات في الصفوف التالية، الأمر الذي يخلق تواصلاً تدريجياً ينتج عنه التتابع الترتيبي فيها مما جعلها تتجلى دائماً أمام الناظر في مجموعات مكثفة ومتزاحمة تشبه خلايا النحل، ويوجد المقرنص داخل المسجد أو المدرسة في أماكن كثيرة مثل أرجل العقود وتيجان الأعمدة وقباب المحاريب ومناطق انتقال القباب الضريحية والكواويل الحجرية أو الجصية وطواقى المداخل الرئيسية ونحوها (٥٢٤).

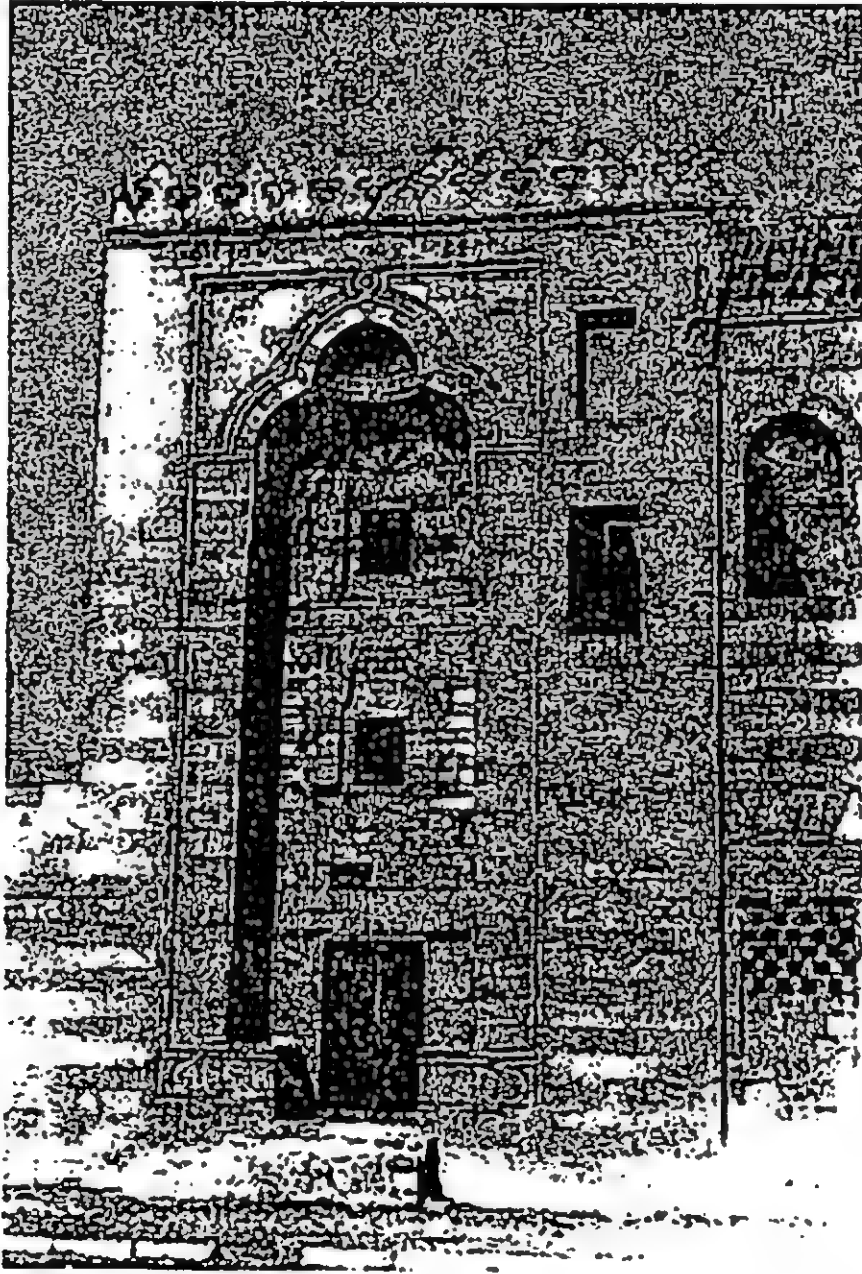
وقد وجدت المقرنصات في عمارة مصر الإسلامية لأول مرة في مثدنة مسجد الجيوشى (٤٧٨ هـ / ١٠٨٥ م) وكانت ذات صفة زخرفية فقط، ثم وجدت في سور القاهرة الشمالى (٤٨٠ هـ / ١٠٨٧ م) وفي واجهة الجامع الأقمر (٥١٩ هـ / ١١٢٥ م) للانتقال أو التدرج من سطح إلى آخر، واستمر استخدامها في العصر الأيوبي ولاسيما في قبة الإمام الشافعى التى أنشأها الملك الكامل سنة (٦٠٨ هـ / ١٢٤٣ م)، ثم تطورات المقرنصات بعد ذلك كثيراً في واجهات عمائر العصر المملوكى، وأدت من ثم وظيفتين مختلفتين في آن واحد استخدمت في إحداها كعنصر معمارى إنشائى ولاسيما في تيجان الأعمدة وفي تحويل المربعات إلى مثلثات أسفل رقاب القباب، واستخدمت في الأخرى كحلية زخرفية ليست لها وظيفة معمارية إنشائية قط (٥٢٥).

٢/٢-٣- الشرفات:

الشرفة وجمعها شرفات أو شراريف هى نهاية الشئ أو حافته، وهى فى المصطلح المعمارى ما يوضع على أعالى القصور وأسوار المدن، وتكون الشرفات من الحجر أو الآجر فى العمائر، ومن الخشب أو المعدن فى الأبواب المصفحة بالنحاس، ومن تلييسات ملونة متداخلة فى الرخام، ومن صنج مزرة فى العقود والأعتاب . (٥٢٦) (شكل ١٣٢).

وقد توجت واجهات العمائر الإسلامية فى مصر بشرفات حجرية أو آجرية ذات أشكال نباتية مورقة أو مستننة، كانت أولها هى الأكثر شيوعاً واستخداماً، وكان الجزء المفرغ منها بمثابة شرفة أخرى متداخلة، أما ثانيتهما فكانت قاعدتها أعرض من قمته من أجل متانة تثبيتها، وكان لهذه الشرفات المستننة وظيفة حربية أصلاً، حيث كانت تقوم فى

أعلا الحصون أو الأسوار بعمل المزعلة التي تمكن من رؤية أعداء وتسمح بتسديد الرماح والسهام إليهم، وتهدى للمدافع الحماية اللازمة من رماحهم وسهامهم، وقد عرفت العمارة الحربية الساسانية الشرفات المستنة، ولم يكن من الغريب - وقد اعتمدت الفنون الإسلامية في بداية تكوينها على الفنين الساساني والبيزنطي - أن تنتقل هذه الشرفات إلى العمارة الإسلامية، وتظهر أعلا واجهاتها مرتبطة أيضاً بفكرة التحصين والدفاع، لأن المساجد الأولى في الأمصار التي فتحها العرب كانت بمثابة أربطة أوحصون للدفاع عن المدن الإسلامية الجديدة، يؤيد ذلك أن المسجد الجامع صار في العصور التالية هدفا للطامعين في الحكم لما يمثله من رمز للسلطة، ثم صارت هذه الشرفات بمرور الزمن عنصراً زخرفياً بحثنا في كل أنواع العمارة الإسلامية عامة (٥٢٧).



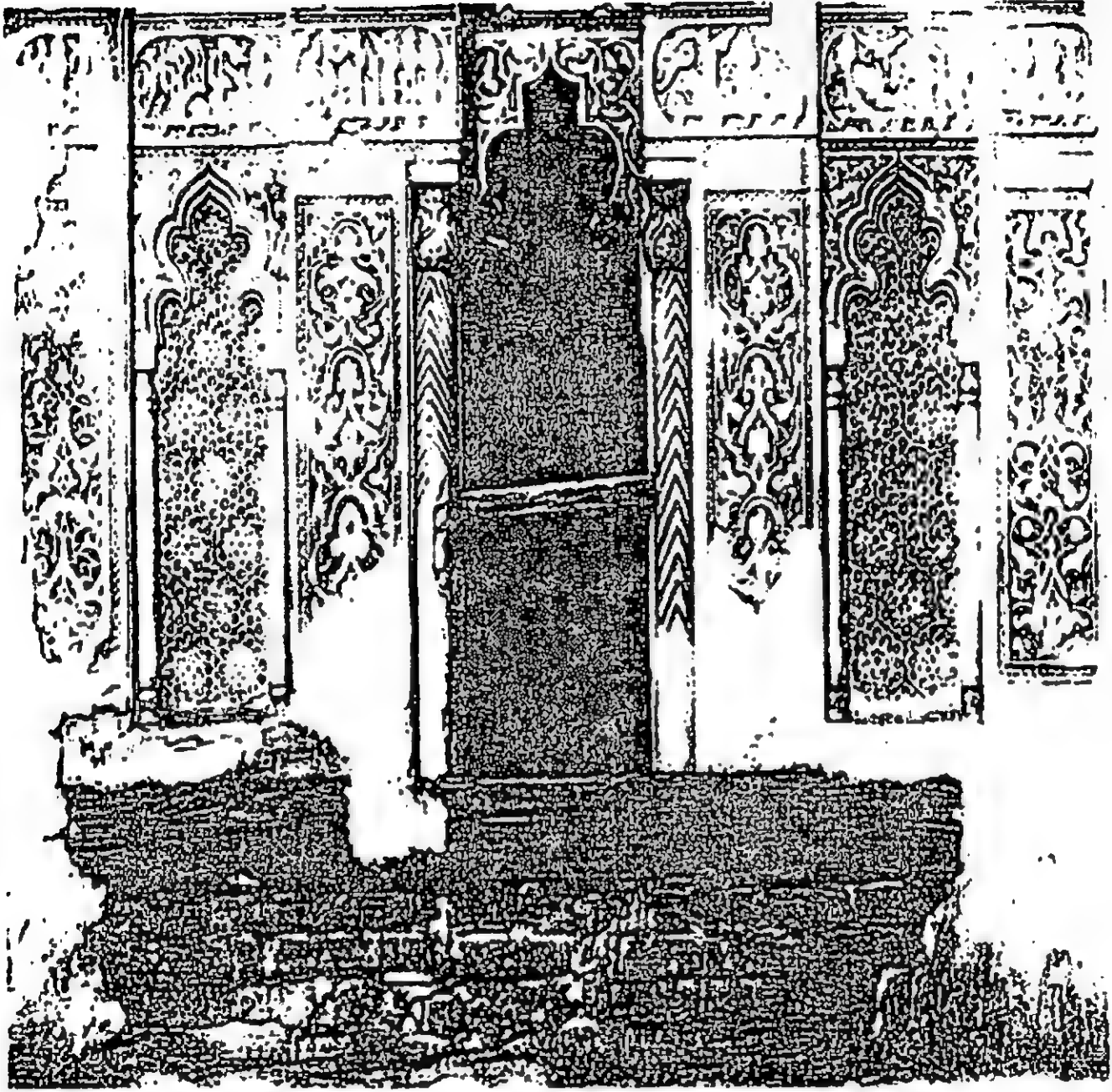
شكل ١٣٢- شرفات مملوكية ورقية الطراز في واجهة رباط السلطان إينال

وقد وجدت أول نماذج لهذه الشرفات فى عمارة مصر الإسلامية فى جامع ابن طولون (٢٦٣ - ٢٦٥ هـ / ٨٧٦ - ٨٧٩ م)، وكانت حدودها الجانبية عبارة عن خطوط مقعرة تنتهى من أعلا بخطوط متدرجة مائلة إلى الداخل، بينما كان جزؤها الأوسط مفرغا، وقد عرفت هذه الشرفات المتشابكة بالعرائس، ثم وجدت الشرفات المستننة فى العصر الفاطمى بالجامع الأزهر (٣٥٩ - ٣٦١ هـ / ٩٧٠ - ٩٧٢ م)، واستمر استعمالها فى العصرين الأيوبي والمملوكي، حيث نجد أمثلتها الأيوبية فى قبة الصالح نجم الدين (٦٤٧ - ٦٤٨ هـ / ١٢٤٩ - ١٢٥٠ م)، وأمثلتها المملوكية البحرية فى خانقاة أيدكين البندقدارى (٦٨٣ هـ / ١٢٨٣ م) ومسجد آق سنقر (٧٤٨ هـ / ١٣٤٧ م) ومسجد شيخو البحري (٥٠ هـ / ١٣٤٩ م) ومدرسة صرغتمش (٧٥٧ هـ / ١٣٥٦ م)، ثم اختفت هذه الشرفات منذ بناء مدرسة السلطان حسن سنة (٧٦٤ هـ / ١٣٦٢ م)، أما الشرفات المورقة أو ذات الشكل النباتى فقد وجدت أول نماذجها فى خانقاة سلاروسنجر الجاولى (٧٠٣ هـ / ١٣٠٣ م) ثم شاع استخدامها فى عمائر الممالك السراكسية وتطورت أشكالها لتكون قمتها على هيئة عقد مدبب ينتهى بخط مستقيم نشاهد أمثلته فى خانقاة فرج بن برقوق (٨٠١ - ٨١٣ هـ / ١٣٩٩ - ١٤١١ م)، واعتبارا من منتصف القرن (٩ هـ / ١٥ م) ظهر نوع آخر من الشرفات المملوكية ذات الأشكال المعكوسة تكون فيها الأجزاء المفرغة عكس الأجزاء المقفلة، ونرى ذلك فى مسجد يحيى زين الدين بيولاقي (٨٥٢ هـ / ١٤٤٨ م) وفى شرفات منبر قايتباي بخانقاة فرج بن برقوق (٨٨٨ هـ / ١٤١٣ م)، ثم زينت واجهات هذه الشرفات بعد ذلك بتفريعات نباتية متداخلة ومتشابكة كما حدث فى مسجد الغورى بالأزهر (٩٠٩ - ٩١٠ هـ / ١٥٠٤ - ١٥٠٥ م) (٥٢٨).

٢/٢-٤- الأعمدة والدعائم والكوابيل:

شاع فى عمارة العصر المملوكى البحرى استخدام الأعمدة الرخامية ذات الأبدان الإسطوانية والمثمنة والمضلعة تضليعا حلزونيا، وقد حليت هذه الأبدان فى عمارة العصر المملوكى البرجى بدالات محفورة نزلت شقوقها بمعجون ملون ولاسيما فى الأعمدة التى لم تكن لها وظيفة إنشائية كما حدث فى مدرسة السلطان حسن ومدرسة جمال الدين يوسف (٨١١ هـ / ١٤٠٨ م) ومنبر قايتباي الحجرى بخانقاة فرج بن برقوق (شكل ١٣٣)، وقد غلب استخدام هذا النوع من الأعمدة الزخرفية فى جوانب النوافذ وأركان

الأبنية والحنايا المختلفة، وشاع استخدام أوتار خشبية فوق طبلية العمود عند بداية منسوب العقد لمقاومة القوى الأفقية الناتجة عن رفس العقود ولوضع قناديل الإضاءة فيها، وكان الرصاص المنصهر يصب بين البدن وكل من القاعدة والتاج للحام كل منهما بهذا البدن الذى عرف بالعمود المفصلى ثم يغطى هذا اللحام بطوق من النحاس حتى لا يكون اللحام فيه ظاهرا (٥٢٩).



شكل ١٣٣- أعمدة حجرية مندمجة مزخرفة وغير مزخرفة

أما التيجان والقواعد التى عرفتها العمارة المملوكية البحرية فكانت هى التيجان الناقوسية ذات الحليات فى الوسط على هيئة شريط أو شريطين نصف دائريين، ثم شاع استخدام هذه التيجان بعد ذلك فى عمارة المماليك البرجية وإن شكل التاج الناقوسى أحيانا

على هيئة زهرة اللوتس المصرية كما حدث فى قبة برقوق، وكذلك فقد شاع استخدام التاج الرومانى ذو القطاع الدائرى أو المثلث الذى كان يشتمل فى بعض الأحيان على صف من الوريقات النباتية ذات الشكل الزخرفى، أما التاج المقرنص فلم تعرفه العمارة الإسلامية فى مصر إلا بعد شيوع المقرنصات كما حدث فى مدخل مدرسة السلطان حسن، وكان من المعتاد أن توضع فوق التاج طبلية خشبية متعددة الطبقات لضمان توزيع الأحمال الواقعة عليها بجهد متساو على سطح التاج من ناحية ولكى تكون أرجل العقود ذات منسوب واحد نظرا لاختلاف ارتفاعات الأعمدة الحاملة لها من ناحية أخرى (٥٣٠)، وقد تعددت أشكال الدعائم فى العمارة المملوكية ولاسيما الدعائم المثمنة التى استخدمت فى مسجد آق سنقر (٧٤٨ هـ / ١٣٤٧ م) وفى مسجد قايتباى وغيرهما، والدعائم المستطيلة أو ذات الضلعين المتعامدين رأسيا أو أفقيا، أو الضلعين المتقابلين فى زاوية سفلية متعامدة (٥٣١).

كذلك فقد عرفت العمارة المملوكية من الدعائم ما عرف بالكابولى أو الكردي الذى كان يحمل ما فوقه من بروز أسفل دورات المآذن بدلا من المقرنصات وأسفل الظلات بكل أنواعها، وأسفل القراميد فى أعالي المداخل والأبواب والشبابيك، وأسفل الكمرات فى الزوايا القائمة مع الأكتاف الرأسية، وكانت لهذه الكوابيل أشكال متعددة منها الكابولى المروحي الذى ينتهى بحطة مقرنصة أو أكثر، والكابولى الذى ينتهى برقع دائرة وغيرهما، وقد استخدمت هذه الكراوى أيضا فى تزيين الإيوانات، وكان الكردي فى هذه الحالة يغلف بفروخ من ألواح الخشب الرقيق عرفت عند أهل الصنعة بالخدراف، وتلف هذه الفروخ فوق قطع خشبية بمثابة أحزمة سميت برجل الكيكي، ثم تدهن الكراوى بمختلف الألوان وتفرق بالذهب واللازورد مثل السقوف تماما، وينتهى الكردي عادة بذيل مقرنص أو قد يكون ساذجا بغير قرنصة (٥٣٢).

٢/٢-٥- العقود والقناطر:

عرفت العمارة الإسلامية فى مصر أنواعا مختلفة من العقود أو القناطر كان أهمها العقد نصف الدائرى الذى يركز مباشرة على تيجان الأعمدة أو الدعائم، والعقد المدبب الخموس الذى هو عبارة عن قوس يرتد امتداده من أسفل عن خط ارتداد كتفى العقد، والعقد الحدوى الذى يرتفع مركزه عن رجله، والعقد المقصص الذى يتكون من سلسلة عقود صغيرة وأقواس متتالية، والعقد المقرنص، والعقد الثلاثى ذو الصدر المقرنص الذى

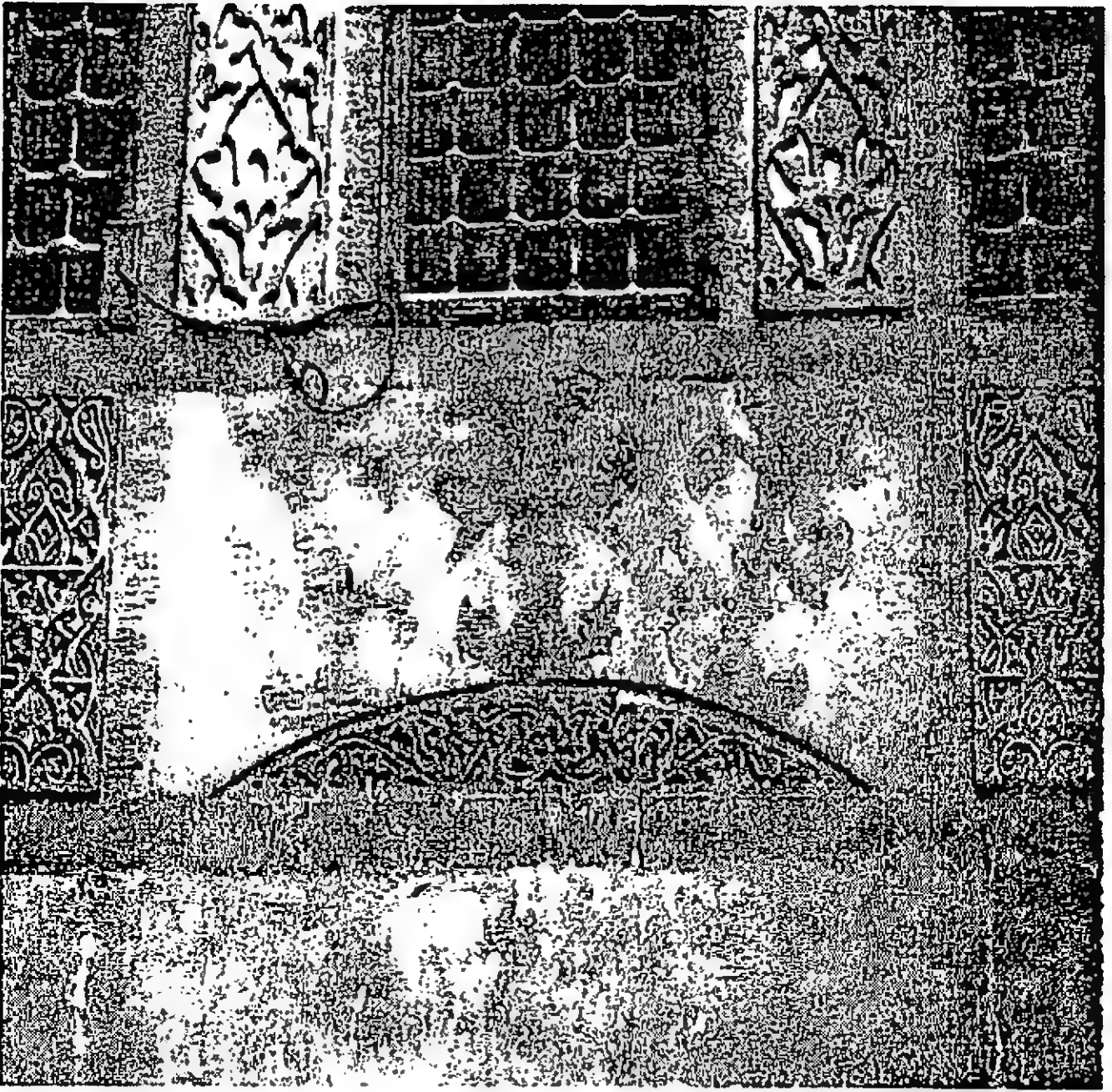
يتألف من قوسين مرسومين من مركزين على جانبي محوره الأوسط يلتقيان عند قمته، والعقد المستقيم الذى يعمل من أحجار مزررة وتغطى به فتحات الأبواب والشبابيك، والعقد الفارسى الذى يشبه قاع المركب الذى كان فى حقيقته عقدا فاطميا وجدت أقدم أمثله فى الجامع الأزهر بما يسبق أمثله الفارسية بقرن كامل من الزمن (٥٣٣).

وعملت صنع هذه العقود من الأحجار الجيرية والرملية بالتبادل أو من الأحجار الجيرية المشهرة، وكثيرا ما زينت واجهاتها بزخارف دالية، كما حدث فى جامع الظاهر بيبرس وفى مدرسة الظاهر برقوق وغيرهما، وزين بواطنها فى حالة العقود الآجرية بزخارف جصية ذات عناصر نباتية وهندسية وكتابية، أما فى حالة العقود الحجرية فقد أحيطت عادة بجفوت لآعبة ذات ميممات مختلفة، وقد استخدم العقد الحدوى فى مجموعة قلاوون وكان غالبا ما يغطى الفتحات الصغيرة ولاسيما النوافذ العلوية بالأجزاء السفلية للقباب والنوافذ الموجودة بمناطق انتقالها أو لتغطية فتحات الإيوانات، واستخدم العقد الثلاثى لتغطية المداخل الرئيسية منذ العصر المملوكى البحرى كما حدث فى مدخل المدرسة الظاهرية القديمة (٦٦٠ هـ / ١٣٦٢ م) ومدخل مدرسة زين الدين يوسف (٦٩٧ هـ / ١٢٩٨ م) وغيرهما (٥٣٤).

أما العقد العاتق أو عقد التخفيف الذى كان نظاما محليا فى العمارة الإسلامية فى مصر فهو عبارة عن جزء من دائرة ومهمته نقل الأحمال بعيدا عن الاعتبار لضمان سلامتها عن طريق توزيع هذه الأحمال على الأكتاف، وترتب صنجه على شكل عقد مقوس يكاد يكون أفقيا، ونرى أمثله المملوكية البحرية فى خانقاة سلاروسنجر الجاولى، وأمثله المملوكية البرجية فى غالبية عمائر هذه الدولة ولاسيما فوق فتحات الأبواب والشبابيك (٥٣٥) (شكل ١٣٤).

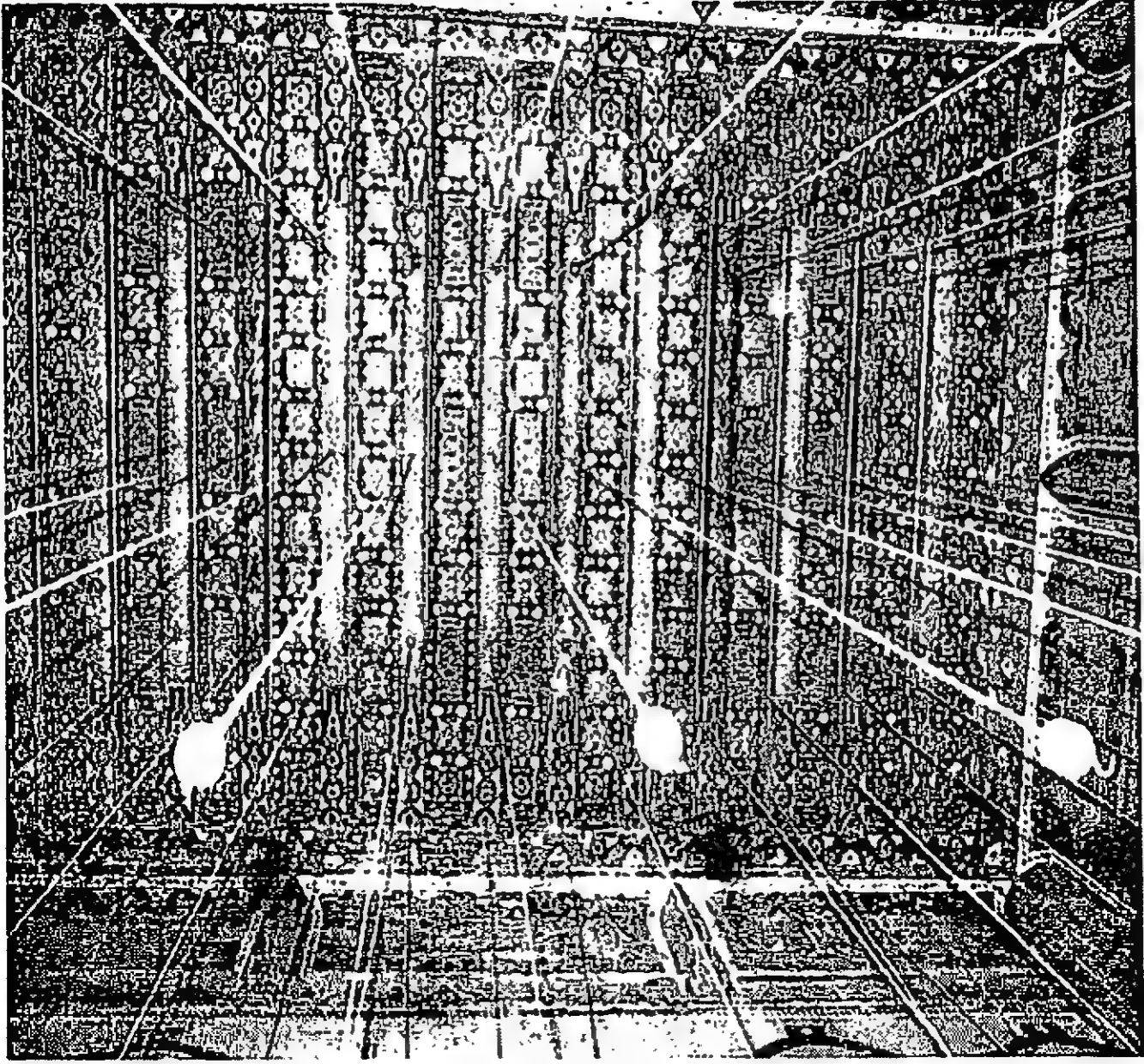
٢/٦- السقوف الخشبية المسطحة والشخاشخ:

عملت السقوف الخشبية المسطحة فى العمارة المملوكية من كتل أو براطيم مطبقة بالألواح، وغالبا ما كانت المساحات بين هذه البراطيم تقسم إلى مربعات أو مستطيلات تزين بعناصر مختلفة من الزخارف النباتية والهندسية الملونة والمذهبة حتى يكتسب السقف شكلا مرئيا جميلا (شكل ١٣٥)، وعادة ما كانت المنطقة الممتدة بين السقوف وأعلى الحائط تغطى بإزار خشبى ينتهى بذبول هابطة فى الأركان تزين كما فى السقف - بعناصر مختلفة من الزخارف النباتية والهندسية والكتابية وتنتهى من أسفل بشكل زخرفى مورق.



شكل ١٣٤- عقد عاتق أو عقد تخفيف مملوكى فى وكالة قابتبای بالأزهر

وقد عرفت عمارة مصر المملوكية - بالإضافة إلى سقف المربوعات المشار إليه - السقف العجمى، وهو السقف الذى كانت العروق الخشبية فيه تغطى بالواح رقيقة تجعل السقف كله على هيئة مسطح واحد يتم تزيينه بعد ذلك بالصرر الزخرفية المختلفة، ثم يدهن ويلون ويذهب كما حدث فى سقفى المدرسة الظاهرية الجديدة، ومدرسة الأشرف برسباى - (٨٢٩ هـ / ١٤٢٥ م) وغيرهما، ثم شاع استخدام هذا النوع من السقوف فى عمائر المماليك البرجية ولاسيما لتغطية إيوان القبلة حتى غلب استخدامه فى نهاية هذا العصر لتغطية كل الإيوانات (٥٣٦).



شكل ١٣٥- سقف مملوكي من النوع المعروف بالمربوعات في مسجد قايتباي بالصحراء

كذلك فقد عرفت هذه العمارة المملوكية السقف المقرنص ولو أن غالبية هذا النوع من السقوف كان عبارة عن سقف زخرفي معلق غير حامل، وقد وجدت أقدم نماذجه في قصر بشتاك (٧٣٥ - ٧٤٠ هـ / ١٣٣٤ - ١٣٣٩ م) والمدرسة البرقوقية ومسجد جاني بك الأشرفي (٨٣٠ هـ / ١٤٢٦ م) وسبيل الغوري ضمن مجموعته الشهيرة بالأزهر وغيرها (٥٣٧).

وارتبطت السقوف الخشبية المسطحة في العمارة المملوكية بما عرف بالشخاشيخ ولاسيما عندما شاع استخدام المساقط المتعامدة ذات الإوانات المحيطة بصحن أو سط جرى عرف المعمار المملوكي على تصغيره حتى يمكن تغطيته ليكون جزءا مستخدما من المسجد أو المدرسة، وكانت العادة في مثل هذه الأبنية أن يغطي الصحن بسقف خشبي تتوسطه

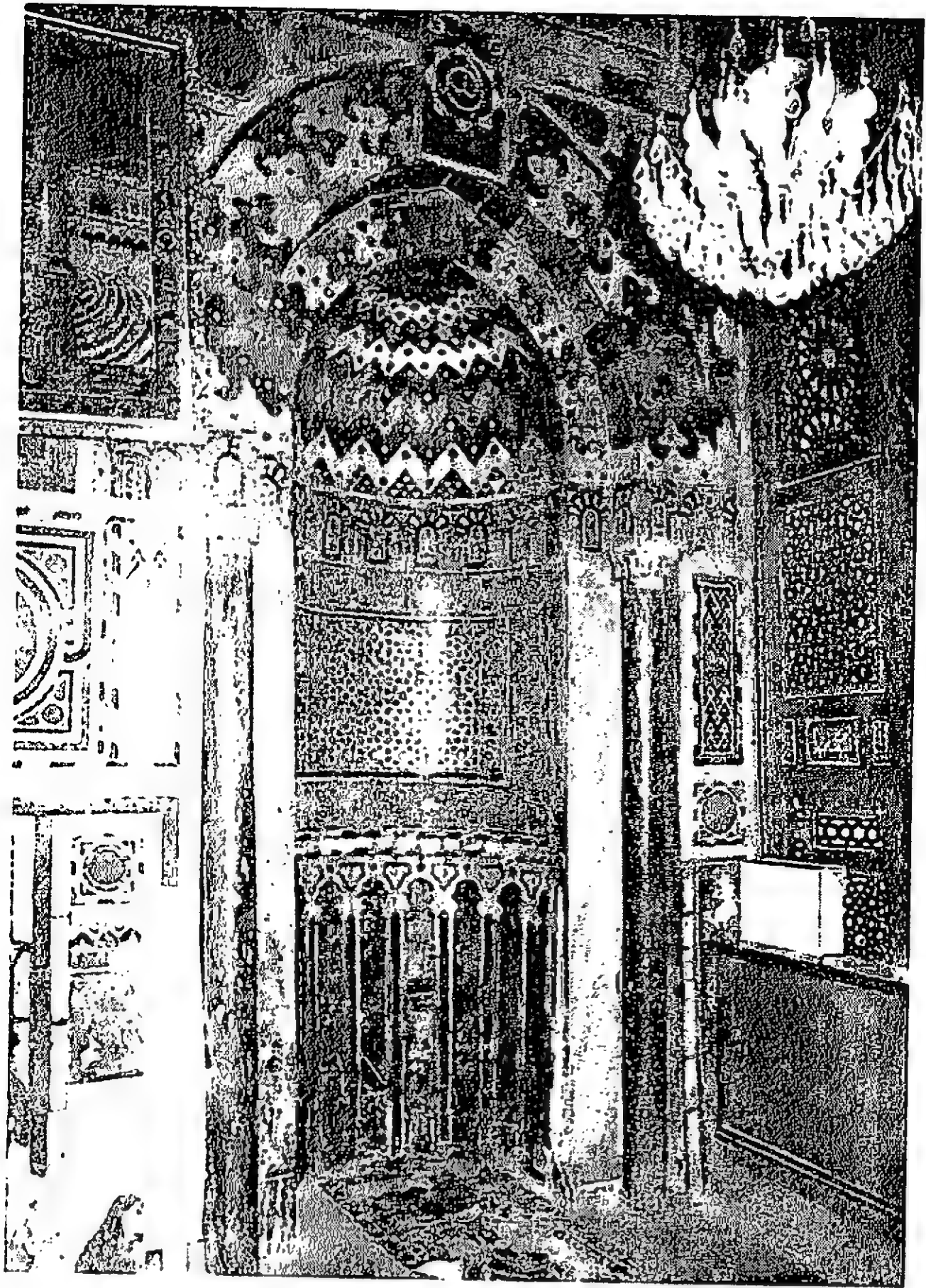
شخشيخة مشمئة غالبا تقوم فى أركانها أربع مناطق انتقال مقرنصة لتحول مربع الصحن إلى مثنى ترتكز عليه الشخشيخة فوق رقبة تشتمل على مجموعة من النوافذ ذات الزجاج الملون للتهوية والإنارة، أما سقوف هذه الشخاشيخ فكانت عادة ما تزين بعناصر نباتية وهندسية ملونة .

٢/٢-٧- المحاريب المجوفة؛

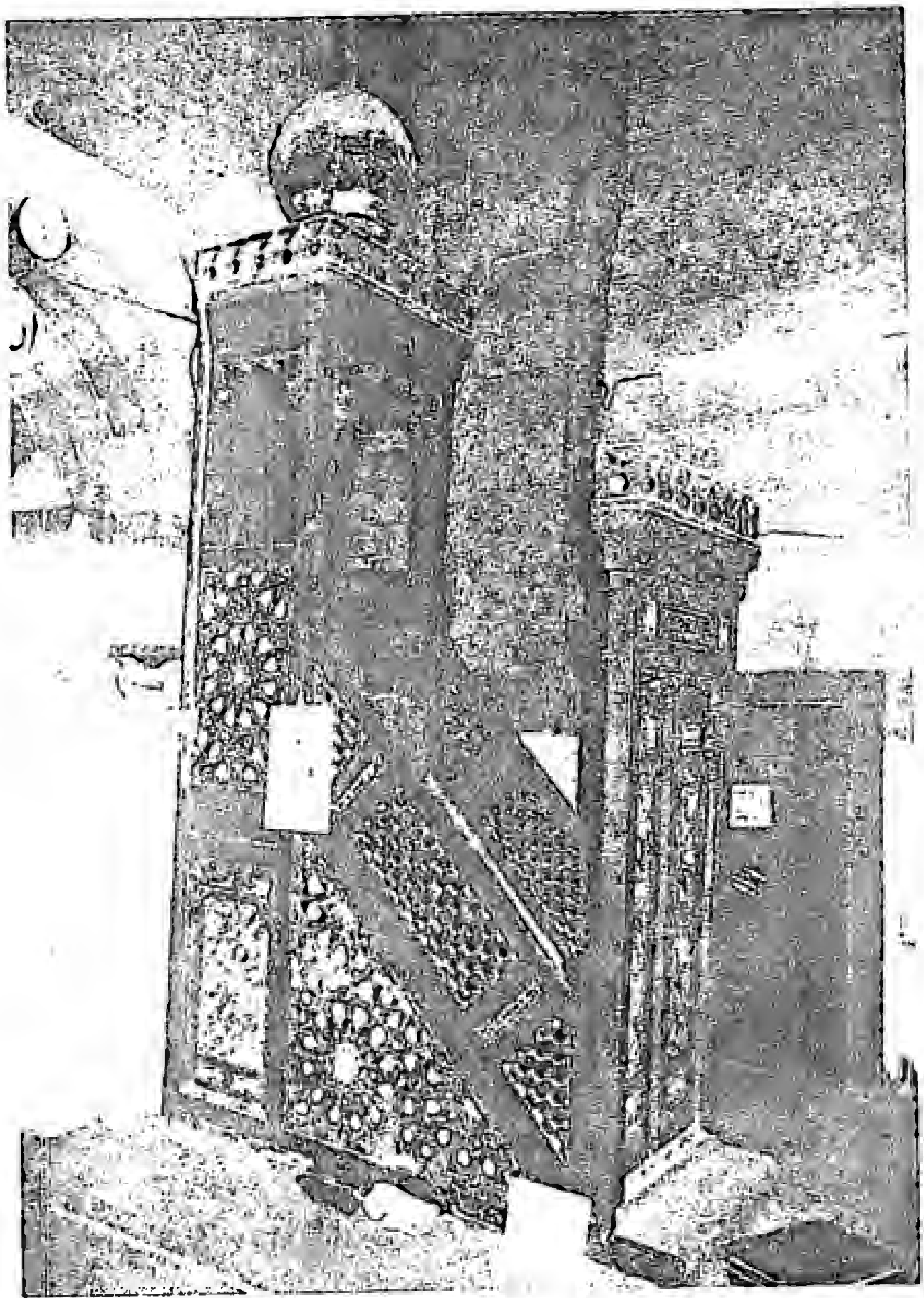
المحراب بمعناه المسجدى هو مقام الإمام وموضع انفراد ه فيه، وقد عمل أول محراب مجوف فى عمارة مصر الإسلامية فى جامع عمرو بن العاص خلال الزيادة التى أحدثها فيه قره بن شريك سنة (٩٤هـ / ٧١٢م) على عهد الوليد بن عبد الملك، وتلاه محراب جامع ابن طولون الذى يعد أول محراب مجوف مؤكد التاريخ فى مصر، وقد شاعت فى العصر المملوكى بدولتيه البحرية والبرجية كسوة المحاريب المجوفة بالرخام وقطع الفسيفاء فى أشكال نباتية وهندسية رائعة تدل على مدى ما وصلت إليه هذه الصناعة خلال هذين العصرين من رقى وازدهار، وقد طليت الأسطح الرخامية فى بعض هذه المحاريب أحيانا بالذهب كما حدث فى محراب المدرسة البروقية بالنحاسين، وكان من المعتاد أن يعمل المحراب المجوف فى العمارة المملوكية داخل حنية أو تجويف كما حدث فى قبة قلاوون وغيرها (٥٣٨) (شكل ١٣٦).

٢/٢-٨- المنابر؛

كان أقدم منبر خشبى عرفته عمارة مصر الإسلامية هو منبر جامع عمرو بن العاص الذى وضعه فيه منشئه سنة (٢١هـ / ٦٤١م)، وكان - على غرار منبر الرسول (ﷺ) فى مسجده بالمدينة - من ثلاث درجات، وسار الأمر على وجود منبر خشبى بعد ذلك فى كل مساجد مصر (٥٣٩)، ثم صار المنبر بعد تطوره، واكتماله فى العصر المملوكى عبارة عن قاعدة مستطيلة تعلوها عدة أجزاء مختلفة أولها باب مقدم ذو مصراع أو مصراعين تعلوهما حشوة كتابية قرآنية أو تأسيسية يتوجها صف من الشرفات المورقة أو المستننة، وثانيها ريشتان جانبيتان مثلثتان، وثالثها بابا روضة فى المؤخر، ورابعها جلسة خطيب - فوق هذين البابين يصعد إليها عبر سلم داخلى بين الريشتين - عبارة عن مربع له ثلاث واجهات مفتوحة تعلوه زخارف نباتية وهندسية وكتابية، ثم قل استخدام هذه الزخارف النباتية المورقة فى منابر العصر المملوكى البرجى وحل محلها التطعيم بالسن والصدف والزرنيشان مع صغر حجم الوحدات التى كانت تطعم (شكل ١٣٧).

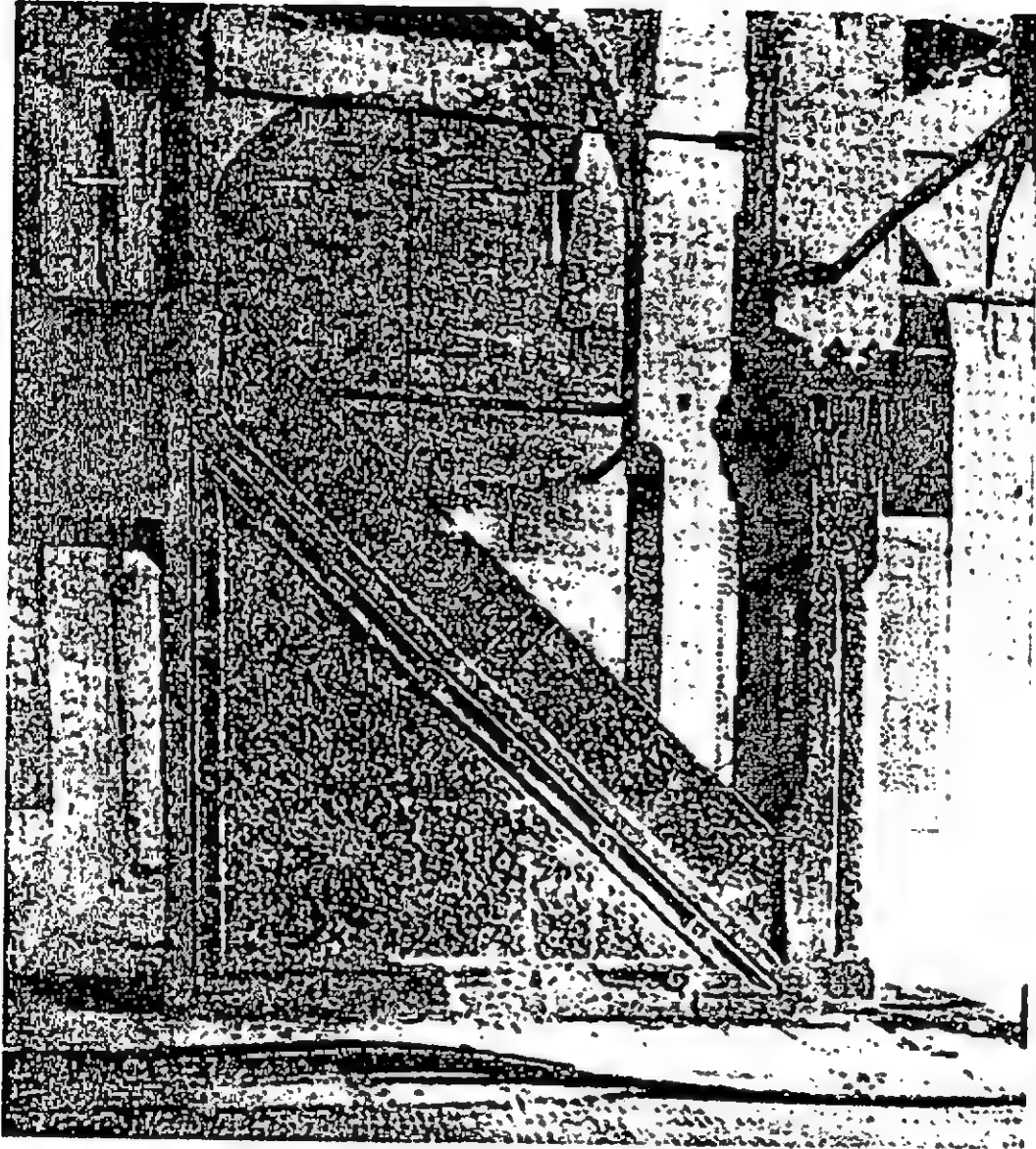


شكل ١٣٦- محراب مجوف مملوكي الطراز مغشى بالرخام والصدف في مسجد البرديني



شکل ۱۳۷- منبر خشبی مملوکی فی مسجد السلطان قایتبای بالصحراء

أما المنابر الرخامية فكان أقدم نماذجها هو ما وجد خلال العصر المملوكى البحرى فى مسجد الخطيرى (٧٣٧ هـ / ١٣٣٧ م) ومسجد آق سنقر (٧٤٧ هـ / ١٣٤٦ م) ومدرسة السلطان حسن، وقد وجدت أمثلة للمنابر الرخامية المشابهة للمنابر الخشبية فى منبر قايتباى الذى عمله لخانقاة فرج بن برقوق سنة (٨٨٨ هـ / ١٤٨٣ م) (شكل ١٣٨) ومنبر مسجد شيخوالذى عمل سنة (٩٦١ هـ / ١٥٥٣ م)، ثم انعدم بعد ذلك وجود المنابر الرخامية فى عمائر العصر المملوكى البرجى حتى عادت مرة ثانية فى عمائر العصر العثمانى (٥٤٠).

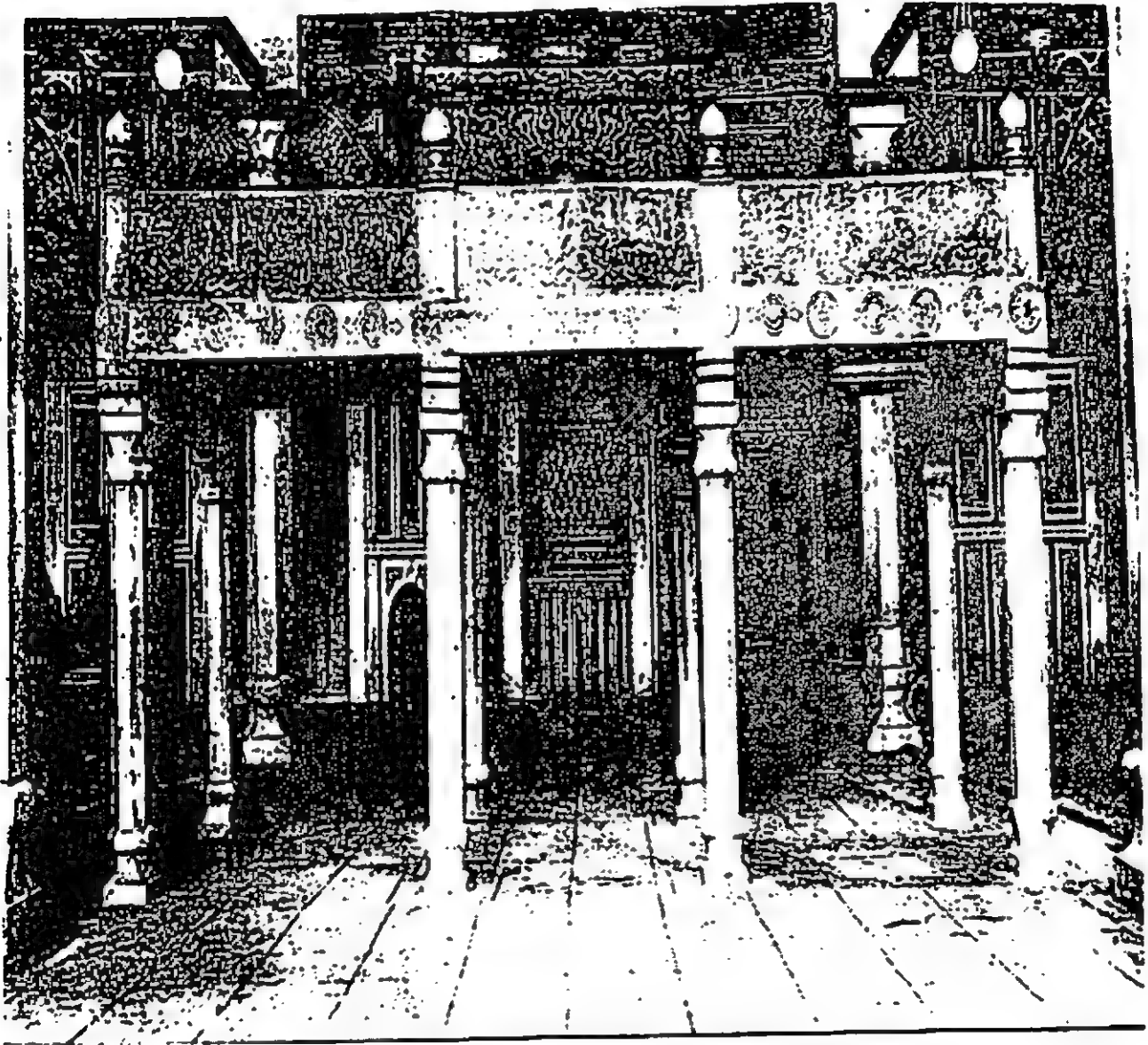


شكل ١٣٨- منبر حجرى مملوكى من عمل السلطان قايتباى فى خانقاة فرج بن برقوق

٢/٢-٩- دكة المبلغين وكراسى المصاحف؛

عرفت دكة المبلغ فى العمارة الإسلامية عامة بجلوس من يقوم عليها لترديد بعض عبارات الإمام أثناء الصلاة لإسماعها للمصلين فى الصفوف الخلفية، وقد اعتاد المعمار المسلم أن يضع دكة المبلغ فى رواق القبلة فى المساجد ذات الأروقة أو فى نهاية إيوان القبلة

فى المساجد ذات الإيوانات، وغالبا ما كانت توضع على محور المحراب وتعمل عادة من الخشب مرتكزة على أعمدة رخامية، ويتم الصعود إليها بواسطة سلم خشبى، وتحيط بها دروة منخفضة من خشب الخرط، ثم شاع منذ العصر المملوكى بقسمية البحرى والبرجى عمل هذه الدكك من الرخام، وكانت أقدم نماذجها فى غالب الظن - هى الدكة التى وجدت فى مسجد ألماس الحاجب (٧٢٩ هـ / ١٣٢٩ م) والتى ترتكز على أعمدة رخامية أيضا، والدكة التى وجدت فى مدرسة السلطان حسن وغيرهما (٥٤١) (شكل ١٣٩).



شكل ١٣٩- دكة مبلغ رخامية مملوكية فى جامع السلطان المؤيد

أما كراسى المصاحف فقد غلب وجودها فى المساجد الجامعة ليجلس عليها المقرئ الذى عادة ما يقرأ سورة الكهف قبل صلاة الجمعة، وغالبا ما كان لكل منها سلم منفصل من درجتين أو ثلاث لتمكين القارئ من الصعود إليه، وكان من المعتاد أن يعمل الجزء الواقع أمام القارئ فيها على هيئة تساعد على وضع المصحف أمامه مفتوحا أثناء القراءة،

وأن يحيط بجلسته درابزين منخفض من خشب الخرط، وكثيرا ما كانت واجهات هذه الكراسى وجوانبها تزين بواحدات خشبية مجمعة ذات عناصر نباتية وهندسية مطعمة أو غير مطعمة كما يحدث فى المنابر، وقد وجدت أمثلة هذه الكراسى فى كثير من عمائر العصر المملوكى من المساجد والمدارس والقباب ولاسيما مدرسة السلطان حسن وغيرها (٥٤٢) (شكل ١٤٠).

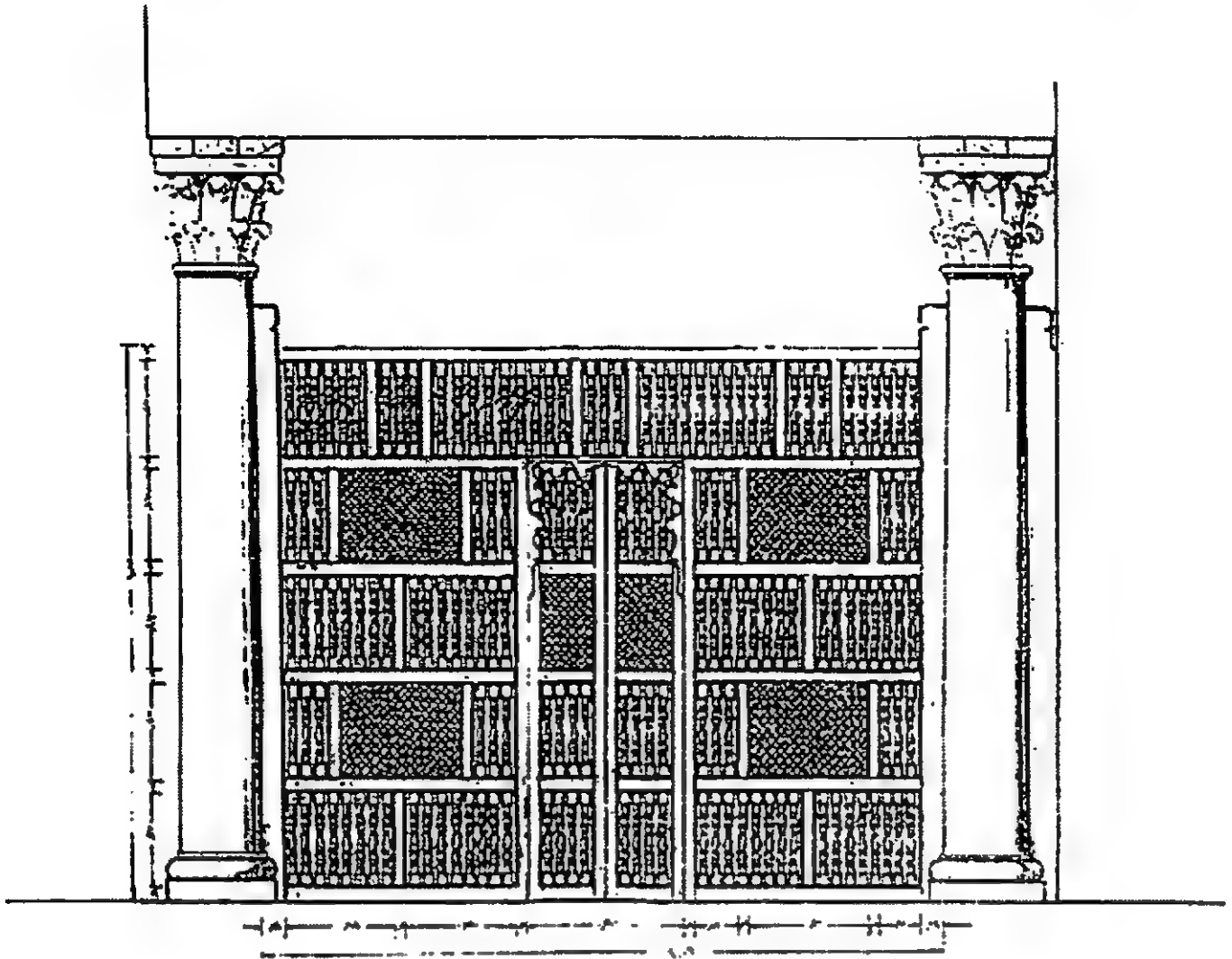


شكل ١٤٠- كرسى مصحف خشبى فى جامع ابن طولون

١٠-٢/٢- أحجية الفتحات والمقاصير،

عرفت العمارة الإسلامية منذ عصورها المبكرة وحتى العصر المملوكى تغطية فتحات الشبايك بأحجية مختلفة الزخارف والمواد كان أهمها الحجر والجص والزجاج الملون والخشب، والمعدن، ولعل أقدم أمثلة هذه الأحجية الجصية هو ما نراه فى جامع ابن طولون ثم فى قبة الخلفاء العباسيين (٦٤٠ هـ / ١٢٤٢ م)، وتلتهما بالزجاج الملون قبة المجاز

القاطع فى الجامع الأزهر التى عملها الحافظ لدين الله ، ثم الأحجبة الخشبية التى وجدت فى مسجد الماس الحاجب ومسجد أيدمر البهلوان (٧٤٧ هـ / ١٣٤٦ م) ومسجد إينال اليوسفى (٧٩٤ هـ / ١٣٩٢ م) وغيرها مما كان التشكيل الهندسى غالبا فيه، كذلك فقد وجدت حواجز من خشب الخرط ولاسيما فى مداخل القباب والمزملات كما حدث فى مدخل قبة الظاهر برقوق بالنحاسين (شكل ١٤١) ومدخل قبتي خانقاة فرج بن برقوق بقرافة المماليك ومزملتها، أما الحواجز البرونزية التى كانت نادرة الوجود فى العمارة الإسلامية فى مصر فكانت عبارة عن مشبكات ذات عناصر نباتية وهندسية يحيط بها إطار خشبي، وكان أقدم نماذجها المملوكية هو ما وجد فى المدرسة الطبرسية بالجامع الأزهر (٧٠٩ هـ / ١٣٠٩ م)، وفى نوافذ المدرسة البرقوقية بالنحاسين وغيرهما (٥٤٣).



شكل ١٤١- حاجز من خشب الخرط المملوكى فى سبيل الأمير شيخو

أما المقاصير التي عرفتھا العمارة الإسلامية في مصر فكانت على نوعين أولاهما المقاصير التي كانت تعمل في مواجهة إيوان القبلة غالباً على هيئة مستطيل عال تتقدمه دروة خشبية يتم الوصول إليها من خلال سلم خاص، وكان غير مسموح باستخدامها إلا للسلطان أو الأمير أو صاحب المنشأة حرصاً على حياته، وثانيتهما المقاصير الخشبية التي كانت تحيط بتراكيب المدافن في الأضرحة والمشاهد، وكانت عبارة عن حاجز خشبي مستطيل من خشب الخراط بأحد أضلاعه فتحة باب ذات مصراع واحد أو مصراعين يفضى منها إلى داخل المقصورة.

٣/٢- العناصر الزخرفية:

حظيت الزخارف في العمارة والفنون الإسلامية عامة بعناية خاصة ومستمرة حتى بلغت شأواً كبيراً من الجودة والإتقان والتنوع بفضل جهود مضيئة خلّاقة بذلها الفنانون في هذا المضمار حتى ابتكروا من خلال تنفيذهم لأشكال هذه الزخارف ضرباً متباينة ذات مميزات شتى كانت بمثابة حقل من أخصب الحقول للدراسة والتأصيل لما اتخذته هذه الضروب من مسار ديني واضح أكسب العمارة الإسلامية وفنونها جوهرها الأنبل الذي تميزت به عن كل فنون العالم القديم، والذي كانت تنفتح فيه على مجالات لا نهائية للإبداع، فما يكاد شعور المشاهد فيها لعمل فني يتشهى إلى إدراك إكتماله حتى يتبين أنه ينبئ بولادة عمل آخر منبثق منه وهكذا (٥٤٤).

وقد انحصرت عناصر الزخرفة في العمارة الإسلامية عامة في خمسة أنواع رئيسية هي الزخارف النباتية والهندسية والكتابية والرخامية والفسيفسائية، وفيما يلي عرض موجز لكل نوع من هذه الأنواع :

٣/٢-١- الزخارف النباتية (راجع شكل ١)

لعبت الزخارف النباتية دوراً هاماً وبارزاً في تزيين الآثار الإسلامية الثابتة والمنقولة بسبب تحريم الإسلام محاكاة الطبيعة أو مضاهاة خلق الله سبحانه وتعالى برسم الأشكال الآدمية والحيوانية.، فاقترنت الزخرفة من ثم على ما لا يحتمل إلى هذا التحريم بصلة، وقد أدى ذلك بطبيعة الحال إلى شيوع الزخارف النباتية ذات العناصر المتداخلة أو المتشابكة من أوراق العنب والأكنثس وسعف النخيل ونحوها مما كان التعبير عنه مجرداً يعتمد على

التكرار بإيقاع منتظم، ويحقق التباين بواسطة تغيير النور والظل واختلاف الكثافة الزخرفية (٥٤٥).

وكانت الزخارف النباتية التي وجدت على الآثار الإسلامية على نوعين أولهما زخارف نباتية محورة وثانيتهما زخارف نباتية تتخذ كمهاد أو أرضية لزخارف أخرى هندسية وحيوانية وكتابية بحيث تبدو الزخارف فيها على مستويين يزيد ويكمل كلاهما بهاء الآخر ورونقه، وكانت أهم عناصر هذه الزخارف النباتية هي الأوراق ذات الفص الواحد والفصين والثلاثة، وبعض نماذج من الورقة النباتية التركيبية المعروفة باسم رومي، وورقة الأكثس والمراوح النخيلية الكاملة وأنصافها المتقابلة أو المتدايرة والورود المختلفة ذات الفصوص الثلاثية والرباعية والخماسية والثمانية، والأشجار ولاسيما شجرة السرو التركية، علاوة على الوحدة الزخرفية المعروفة بقرون الرخاء (Corna Copia) وقد وجدت كل هذه الزخارف النباتية في آثار العصر المملوكي الثابتة والمنقولة على السواء (٥٤٦).

وحقق المسلمون في هذا النوع من الزخرفة هدفين رئيسيين أولهما ذلك الطابع المعماري الزخرفي الذي ميز العمارة الإسلامية على غيرها من عمائر العصور الأخرى لأن أشكال زخارفهم النباتية كانت قد اتجهت اتجاها عاما لخاصا، وكان من نتيجة هذا الاتجاه - كما يقول أوليج جرابار - أن استطاع المسلمون أن يفوا بحاجاتهم الإسلامية في أراض مختلفة ذات أساليب معمارية متنوعة، وثانيهما هو أنهم انتفعوا بما ورثوه عن العمائر المسيحية في العصور الوسطى، وأعطوا معان جديدة لأشكال كانت معروفة وشائعة من قبلهم، كما أعطوا معان قديمة لمبتكرات جديدة، إضافة إلى ما ابتكروه هم من أشكال نباتية شتى (٥٤٧).

٢-٣/٢- الزخارف الهندسية (راجع شكل ٢)

لاشك أن المسلمين كانوا قد وجدوا في الزخارف الهندسية وفي ضروبها الفنية المختلفة أكثر مما وجدوه في الزخارف النباتية من أمر البعد عن تصوير الكائنات الحية في فنونهم، وابتكروا في هذا النوع من الزخرفة الهندسية الكثير من الضروب التي دفعت البعض إلى القول بأن براعة المسلمين فيه لم تكن بسبب الشعور والموهبة فحسب بل كانت نتيجة علم وافر بضروب الهندسة العلمية (٥٤٨).

وتتكون الزخارف الهندسية عامة من الخطوط بأنواعها المستقيمة والمائلة والمتكسرة والتموجة ، ومن المربع والمستطيل والمعين والمثلث والدائرة، ومن الأشكال السداسية والثمانية والمتعددة الأضلاع والأطباق النجمية، وكان الأسلوب الهندسى غالبا لا يشكل موضوعا زخرفيا قائما بذاته فيما عدا البلاطات القاشانى التى شاع استعمالها منذ القرن (٧ هـ / ١٣ م) فى عصر دولة المماليك البحرية، ولكنه كان يشارك الطرز الأخرى ويقوم بتقسيم المواضيع الزخرفية فيها ويحدد وحداتها تحديدا واضحا، ويمكن تقسيم الزخارف الهندسية تبعا لذلك إلى نوعين أولهما زخارف هندسية بسيطة تتكون من المثلثات والمعينات والمربعات والمستطيلات والدوائر والخطوط بأنواعها المختلفة المشار إليها، وثانيهما زخارف هندسية مركبة تتكون من الأشكال النجمية المتعددة والضروب الهندسية المعقدة التى شاعت فى الزخرفة الإسلامية عامة، والمملوكية خاصة، وقد وجدت هذه الزخارف الهندسية كما كان الحال فى الزخارف النباتية على ضربين أحدهما ضروب هندسية بحتة والآخر ضروب هندسية تحوى بداخلها أشكالا زخرفية نباتية وحيوانية (٥٤٩).

وكانت الخطوط المختلفة بصفة عامة هى أصل أى تشكيل هندسى ، واستطاع الفنانون عن طريقها التوصل إلى الأشكال الهندسية المختلفة المشار إليها، والتى لعبت دورا زخرفيا هاما فى الفنون الثابتة والمنقولة ليس فى مصر وحدها وإنما فى كل أنحاء العالم الإسلامى ، وكانت الأطباق النجمية وأجزاؤها من أهم العناصر الهندسية فى زخارف الآثار المملوكية، وقد بلغت فى عمائرهم وآثارهم المنقولة التى لازلت باقية حتى اليوم أقصى درجات الابتكار والتعقيد (٥٥٠)، ويتكون الطباق النجمى عادة من ترس فى الوسط يختلف عدد أضلاعه من شكل إلى آخر وتحيط به وحدات زخرفية مختلفة كاللوزة (السروة) والكندة وبيت غراب والنجسة والتاسومة والمخموس والسقط وغطاء السقط (٥٥١).

٣-٣/٢- الزخارف الكتابية (راجع شكل ٣)

كانت الكتابات العربية التى استخدمها الفنان المسلم فى آثاره الثابتة والمنقولة هى ثلاثة العناصر الزخرفية التى ابتعد من خلالها عن مضاهاة خلق الله سبحانه وتعالى ، وقد استخدمت هذه الكتابات فى داخل الأبنية المملوكية المشار إليها وفى خارجها لخدمة هدفين أساسيين أولهما تاريخ هذه المنشآت وإثبات أسماء وألقاب ووظائف منسئليها، وثانيهما تزيينها بهذا العنصر الكتابى الذى اتخذ أنماطا وأشكالا متباينة ساعدت على إبراز هذه

العمائر بصورة بالغة البهاء والرونق، وكان لنزول القرآن الكريم على النبي (ﷺ) باللغة العربية وقسم الحق سبحانه وتعالى بالعلم في قوله عز من قائل ﴿وَإِنَّا بِمَا يَسْطُرُونَ﴾ (٥٥٢) ونسبة فضل التعليم به إلى ذاته القدسية في قوله تعالى: ﴿اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ﴾ (٣) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (٥٥٣) أثرا بالغاً دفع المسلمين لأن يخصصوا الكتابة العربية في فنونهم بالكثير من الرعاية والاهتمام، فاستطاعوا بجهودهم التي بذلوها في هذا الشأن مضافاً إليها طبيعة الخط أن يصلوا بهذه الكتابة إلى أسمى مراحل الإزدهار.

وفي عصر المماليك البحرية أكثر الخطاطون - إلى جانب الخط الكوفي - من استخدم خط الثلث وخط النسخ، وهما ضربان كتابيان متشابهان إلى حد كبير باستثناء أن زوايا حروف الثلث كانت أكثر ليونة من زوايا حروف النسخ، علاوة على تميز خط الثلث بكثرة تشكيل الحروف وتداخل الكلمات بما يثبت قدرة الخطاط الذي قام بكتابتها (٥٥٤)، أما في عصر المماليك البرجية فقد شاع استخدام خط الثلث في النصوص التاريخية بينما شاع استخدام خط النسخ في الآيات القرآنية ونادر استخدام الخط الكوفي تماماً باستثناء وجوده في الآيات القرآنية فقط، كما حدث في جامع المؤيد وقبة يشبك من مهدي (٨٨٢هـ / ١٤٧٢م) ومدرسة الغوري وغيرها، واستخدمت الألوان في الزخارف الكتابية منذ العصر الفاطمي كما حدث في مشهد السيدة رقية (٥٢٧هـ / ١١٣٣م) واستمرت هذه الظاهرة في كتابات العصر المملوكي، ونجد أمثلتها البحرية على العروق الخشبية في قبة الناصر محمد بن قلاوون (٦٩٥ - ٧٠٣هـ / ١٢٩٥ - ١٣٤م) وأمثلتها البرجية في قبتي خانقاة فرج بن برقوق وغيرها، وقد عرفت الكتابة التاريخية على واجهات العمائر الإسلامية في مصر بلفظ الطراز، ونجد أمثلته البحرية في واجهة قبة قلاوون، وأمثلته البرجية في إيوان الشرقي بمسجد القاضي يحيى ببولاق (٨٥ - ٨٥٣هـ / ١٤٤٨ - ١٤٤٩م) وغيرهما (٥٥٥).

ولعل أحسن الأمثلة الدالة على ما بلغت هذه الكتابة في العمارة المملوكية هو ذلك الإزار الجصّي الذي يحيط بإيوان القبلة في مدرسة السلطان حسن، ويشتمل على كتابات كوفية رائعة ذات حروف مزخرفة تحتوى على آيات من سورة الفتح إن دلت على شيء فإنما تدل على وضوح الذوق الحسى المزهف في تكوينات الأشرطة الكوفية التي تلفت حول جدران الصحن والإيوان، وهي أشرطة تعد من أجمل أمثلة الكتابة الكوفية في العالم

الإسلامى كله، بل لقد وجدت فى بعض منشآت هذا العصر المملوكى وزرات رخامية تنتهى بطراز إنشائى مذهب كما حدث فى المدرسة الظاهرية الجديدة وغيرها (٥٥٦).

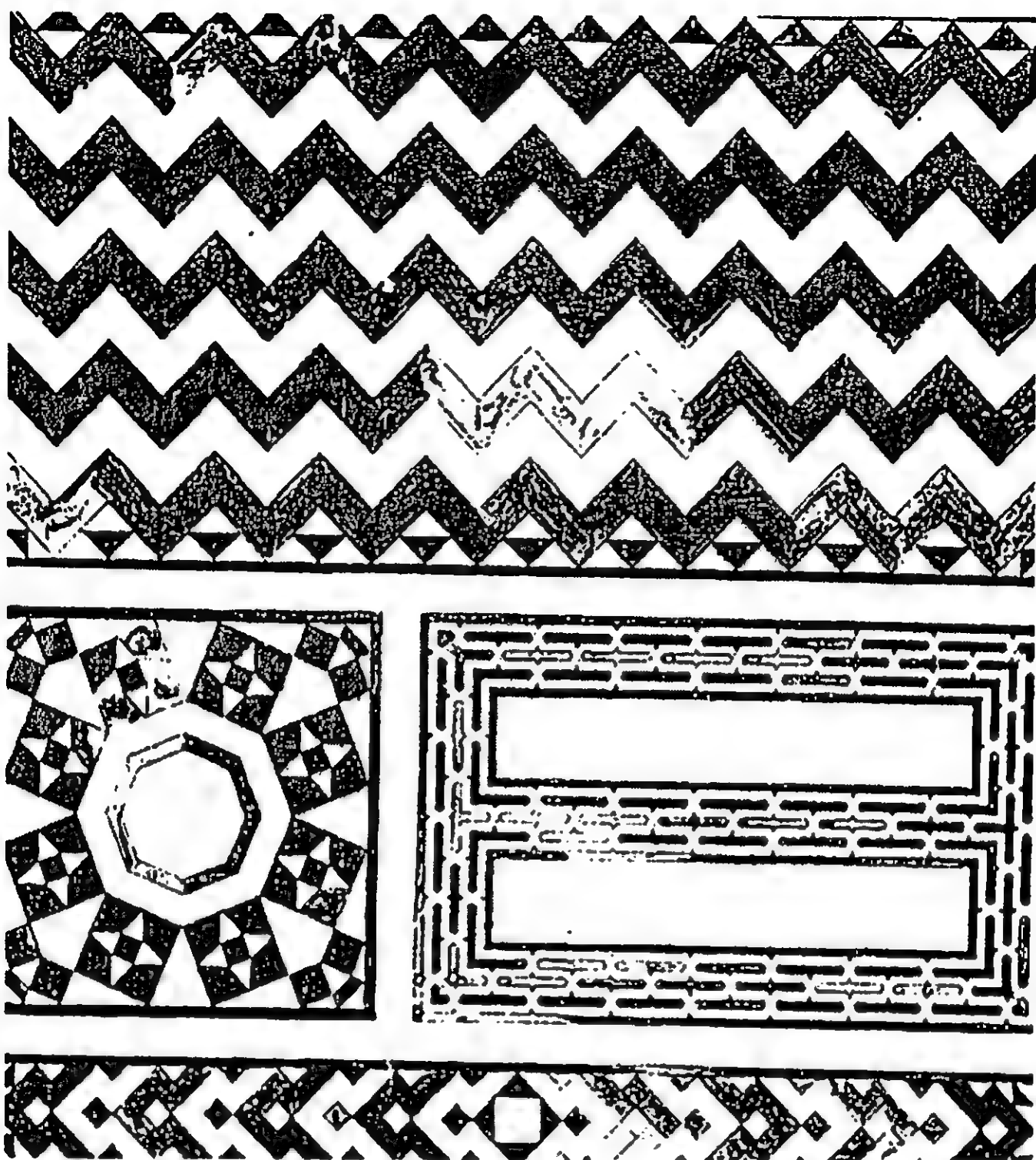
وماتجب الإشارة إليه فى هذا الصدد أن اختيار الآيات القرآنية التى استخدمت على العمائر الإسلامية فى مصر عامة والمملوكية خاصة كان يتم بشكل يتناسب تماما مع نوعية هذه العمارة، فنجد فوق المحاريب عادة قوله تعالى ﴿قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنْتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ﴾ [البقرة / ١٤٤]

أو قوله عز من قائل «ومن حيث خرجت فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيثما كنتم فولوا وجوهكم شطره» (٥٥٧).

ونجد فى الأسبلة قوله عز وجل ﴿إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا﴾ [الإنسان / ٥] وعلى المنابر قوله تعالى ﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَىٰ وَيَنْهَىٰ عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ﴾ [النحل / ٩٠]، وعلى المآذن قوله عز من قائل ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا نُودِيَ لِلصَّلَاةِ مِنْ يَوْمِ الْجُمُعَةِ فَاسْعَوْا إِلَىٰ ذِكْرِ اللَّهِ وَذَرُوا الْبَيْعَ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ﴾ [الجمعة / ٩] ونجد على واجهات المساجد والمدارس قوله تعالى ﴿إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلَاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلَّا اللَّهَ فَعَسَىٰ أُولَٰئِكَ أَنْ يَكُونُوا مِنَ الْمُهْتَدِينَ﴾ [التوبة / ١٨] (٥٦٢) أما القباب الضريحية التى انتشرت فى عصر المماليك بكثرة فنجد فيها الآيات القرآنية الخاصة بالجنة ومنها قوله عز وجل ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي مَقَامٍ أَمِينٍ ﴿٥١﴾ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ ﴿٥٢﴾ يَلْبَسُونَ مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَقَابِلِينَ ﴿٥٣﴾ كَذَٰلِكَ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ﴾ [الدخان / ٥١ : ٥٣] (٥٦٣)، وعلى التراكيب الرخامية القائمة فوق فساقى الدفن بهذه القباب نجد آية الكرسي من قوله تعالى ﴿اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ﴾ إلى قوله عز من قائل ﴿وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ﴾ [البقرة / ٢٥٥] (٥٦٤) أو قوله ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَقْبَىٰ وَجْهَ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ﴾ [الرحمن / ٢٦ : ٢٧] (٥٦٥).

عرفت العمائر السابقة على الإسلام ولا سيما عمائر الرومان والبيزنطيين تكسية الجدران بالألواح من الرخام الملون، وانتقلت هذه الصناعة الفنية إلى العمارة الإسلامية في صدرها الأول كما حدث في آثار الأمويين ولا سيما في جامع دمشق وقصير عمرة (٩٤-٩٧هـ / ٧١٢-٧١٥م)، أما في مصر فقد استخدمت الألواح الرخامية الملونة في تكسية أسافل الجدران في القصور الطولونية والفاطمية التي لم يبق الزمن للأسف منها شيئاً، وكثر استخدام هذه الطريقة في عمائر المماليك الدينية لفرش الأرضيات وتكسية أسافل الجدران كما حدث في قبة قلاوون وغيرها، وكان ارتفاع التكسية الرخامية لأسافل جدران هذه الأبنية المملوكية يصل أحياناً إلى بداية عقد المحراب في جدار القبلة بينما اكتفى في الحوائط الأخرى بوزرات مرتفعة نسبياً. (شكل ١٤٢).

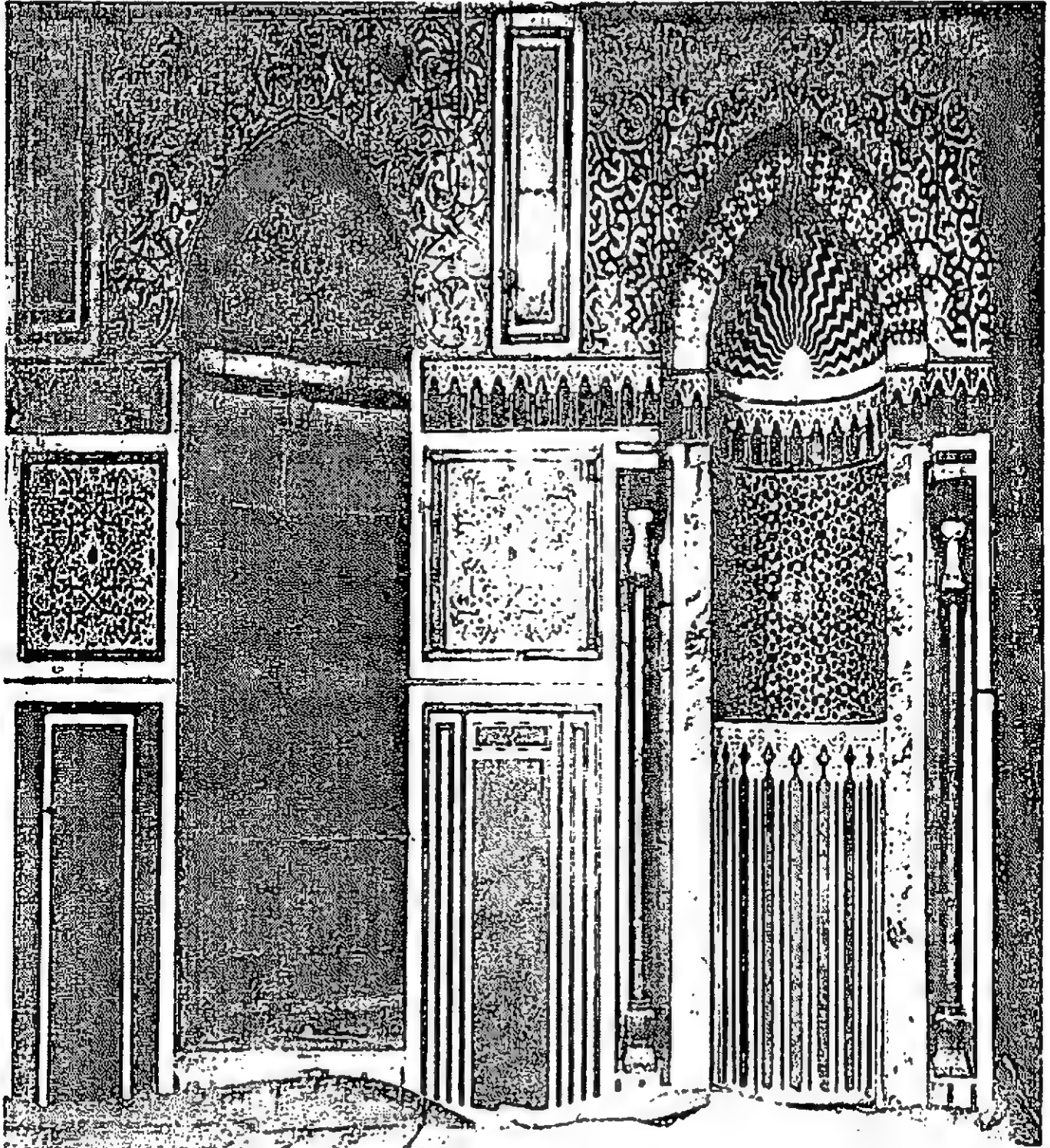
واعتباراً من القرن (٩هـ / ١٥م) استخدمت الزخارف المنزلة بالمعجون الملون في الألواح الرخامية المغشية لوزارات الجدران، أو في المسطحات الحجرية أو الحصية الموجودة بها من خلال حفر الزخارف النباتية والهندسية على السطح الرخامي أو الحجري أو الجصّي ثم ملئها بالمعجون المشار إليه، ونرى الأمثلة الرخامية لذلك في قبة برقوق (٨٠١-٨١٣هـ / ١٣٩٩-١٤١١م) والأمثلة الجصية في مدرسة أبي بكر مزهر (٨٨٤هـ / ١٤٧٩م) ومسجد قجماس الإسحاقى (٨٨٥هـ / ١٤٨٠م) وغيرهما (٥٦٦) (شكل ١٤٣) ثم استخدمت بعد ذلك الفصوص الرخامية الملونة بأشكال هندسية رائعة في تكسية أرضيات الأبنية المملوكية، ونجد أقدم نماذجها في يمارستان قلاوون (٦٨٣-٦٨٤هـ / ١٢٨٤-١٢٨٥م) ثم تبعته أرضيات غالبية العمائر المملوكية الدينية والمدنية ولاسيما الجركسية منها حيث بلغت هذه الصناعة حينذاك شأواً لم تبلغه من قبل، ونرى روائعه في العديد من عمائر هذا العصر حتى اليوم، وكان من المعتاد حينذاك أن تكسى هذه الأرضيات إما بأشرطة بلقاء وإما بفصوص دقيقة ملونة تجمع بعضها إلى بعض في أشكال هندسية رائعة عرفت بالرخام الخردة، وكانت مناطقها المستطيلة تسمى بالمراتب ومناطقها الدائرية تسمى بالدورات.



شكل ١٤٢- أرضية مملوكية من الرخام الخردة في قبة الغورى

وإلى جانب استخدام الألواح الرخامية الملونة لتكسية وزرات الجدران، واستخدام الفصوص الرخامية الملونة في فرش الأرضيات بالعمائر المملوكية، فقد استخدم الرخام أيضا في عمل دك المبلغين كما حدث في مسجد ألماس الحاجب ومدرسة السلطان حسن وجامع الماردانى وغيرها، وفي عمل المنابر كما حدث في مسجد الخطيرى وغيره، وفي عمل الفساقى والصحنون الصغيرة ونحو ذلك، إلا أن ندرته في مصر كانت قد أدت إلى إعادة

استخدام الكثير منه طوال العصر المملوكي كما حدث مثلاً عندما صادر الأمير صرغتمش الناصري رخام دار علم الدين بن زنبور المعروفة بالسبع قاعات، وعندما أخذ السلطان برسباي رخام مدرسته من قصر البيسرى بين القصرين الفاطميين، وعندما أمر السلطان الغورى بفك رخام قاعات أبى بكر مزهر ونقلها إلى الدهيشة وغير ذلك (٥٦٧).



شكل ١٤٣- زخارف منزلة بالمعجون الأسود والأحمر الطوبى فى مدرسة ابن مزهر

٣/٢-٥ الزخارف الفسيفسائية (راجع شكل ١٢٢)

كانت الزخارف الفسيفسائية واحدة من أهم عناصر الزخرفة التي عرفت بها العمارة الإسلامية منذ العصور المبكرة كما أسلفنا عند الحديث عن قبة الصخرة بالقدس والجامع الأموي في دمشق، والمعروف أن الفسيفساء كانت فنا شائعا في الدولة البيزنطية ولاسيما في عمائر الطراز القوطي، وكانت عبارة عن قطع صغيرة تصنع في قوالب مكعبة ذات ألوان زاهية في لوحات جدارية، ورغم أن اليونانيين هم الذين اشتهروا بالفسيفساء وعنهم أخذها القرطاجيون في القرن الثالث الميلادي إلا أن اليابانيين كانوا أهل هذه الصناعة (٥٦٨).

وقد ظهرت أول نماذج الفسيفساء في مصر في مدينة الإسكندرية وانتقلت رسومها إلى البسط الصعيدية التي كانت تصنع في مدينة أنتينوى التي تعرف بالشيخ عبادة، وعن هذا الطريق كان للنسيج القبطي أثره في زخارف العمارة الإسلامية ولاسيما في تيجان الأعمدة والعقود التي تعلوها، حيث تحولت الزخرفة الهيلينستية إلى أشكال جديدة جمعت بين ورقة الأكتيس الوافدة من سوريا وبين الزخارف الهندسية المتشابكة والمجدولة مما كان له أثره في الزخارف الهندسية المبكرة في الفنون الإسلامية، ورغم ما ورد في بعض المصادر العربية في القرن (٤هـ / ١٠م) من أن حوائط جامع عمرو بن العاص كانت مزينة بالفسيفساء، إلا أن أقدم ما نعرفه من هذه الزخرفة الفسيفسائية في مصر هو ما نجده في محراب قبة الصالح نجم الدين (٦٤٧ - ٦٤٨هـ / ١٢٤٩ - ١٢٥٠م) وقبة الملكة شجرة الدر خلال العصر الأيوبي، ثم انتقلت من هذه الآثار الأيوبية إلى آثار العصر المملوكي (٥٦٩).

الفصل الثالث

فتون العمارة المصرية الإسلامية
في العصرين العثماني والعلوي
(٩٢٣-١٣٧٢هـ / ١٥١٧-١٩٥٢م)

الفصل الثالث

فنون العمارة المصرية الإسلامية في العصرين

العثماني والعلوي (٩٢٣-١٣٧٢هـ / ١٥١٧-١٩٥٢م)

١- فنون العمارة المصرية الإسلامية في العصر العثماني

(٩٢٣-١٢٢٠هـ / ١٥١٧-١٨٠٥م).

كان للتطورات السياسية التي أعقبت الفتح العثماني لمصر سنة (٩٢٣هـ / ١٥١٧م) أثر كبير في الفنون والصناعات والعمارة، حيث نقل العثمانيون - كما أسلفنا - أمهر الصانع والبنائين من مصر إلى استانبول فسرى التدهور فيما بقي فيها من حرف وصناعات،^(٥٧٠) ولعل خير الأمثلة الدالة على ذلك أن بعض مباني القاهرة التي يرجع تاريخها إلى عصر الانتقال بين حكم المماليك وفتح العثمانيين كانت قد طرأت عليها تغييرات جديدة مما لم يكن شائعا من قبل، فهي ليست عثمانية الطراز بعد من ناحية الشكل والتخطيط، وليست في نفس الوقت بذات القيمة المعمارية والفنية المملوكية، ونرى ذلك في مسجد خاير بك ومسجد بيبرس الخياط وغيرهما،^(٥٧١) وظل هذا التدهور قائما ومستمرا حتى تأثرت العمارة والفنون الإسلامية عامة في القرن (١٢هـ / ١٨م) بطرازي الباروك والروكوكو الأوروبيين، ودخلت على هذه الفنون منهما تأثيرات كثيرة غيرت من أصولها ومعالمها وأفقدتها في النهاية جمالها ورونقها اللذين كانا لها من قبل.

وصفوة القول أن العثمانيين وجدوا في مصر الكثير من العمائر الدينية والمدنية والحربية، وكان من المفروض أن يحافظوا على هذه المنشآت التراثية ولكنهم أهملوها، وظل قلب القاهرة القديمة وما فيه من عمائر على ما هو عليه حتى أواسط القرن (١٣هـ / ١٩م) حيث انهارت قبة الإيوان الكبير لجامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة، ووقعت مثذنة جامع السلطان حسن وتخربت قبة الضريحية وتشعث مثذنة ابن طولون وأتلفت المياه أساسات جامع الحاكم، وكان هذا كله لا يرقى رغم خطورته إلى ما حل بآثار القاهرة نتيجة للفتن والصراعات وعوامل التدمير التي أذكتها روح العداء والانتقام، وكثيرا ما اقتلع هؤلاء

العثمانيون قصورا من أساسها للانتفاع بموادها فى أبنيتهم، بل لقد نهب السلطان سليم الأول كثيرا من نفائس مدينة القاهرة واستولى على الشماعد الفضية التى كانت بمسجد السيدة زينب، ونقل كميات كبيرة من الرخام الذى احتوته قصور القلعة عبر بولاق إلى الآستانة، وخرب سنة (١٠٧٦هـ / ١٦٦٥م) جامع المؤيد بالمدافع (٥٧٢).

١/١- العمارة العثمانية الدينية:

احتفظ العثمانيون بعدة أمثلة من تصميم المسجد المملوكى الذى ظل مألوفاً فى القاهرة حتى القرن (٩هـ / ١٥م) ومن هذه الأمثلة جامع آق سنقر (١٠٨١هـ / ١٦٧٠م) الذى يمثل صورة تقليدية متدهورة عما كان من قبل، وجامع عثمان كتنخدا (١١٤٧هـ / ١٧٣٤م) الذى لم يشتمل على دكة للمبلغ فى نهايته كما كان الحال فى العصر المملوكى. بل وضعت دكته فى الإيران الشمالى الغربى مقابلة للمحراب، وصار هذا الوضع بعد ذلك ظاهرة عثمانية فى كل المساجد التى أنشئت فى عهدهم تقريبا.

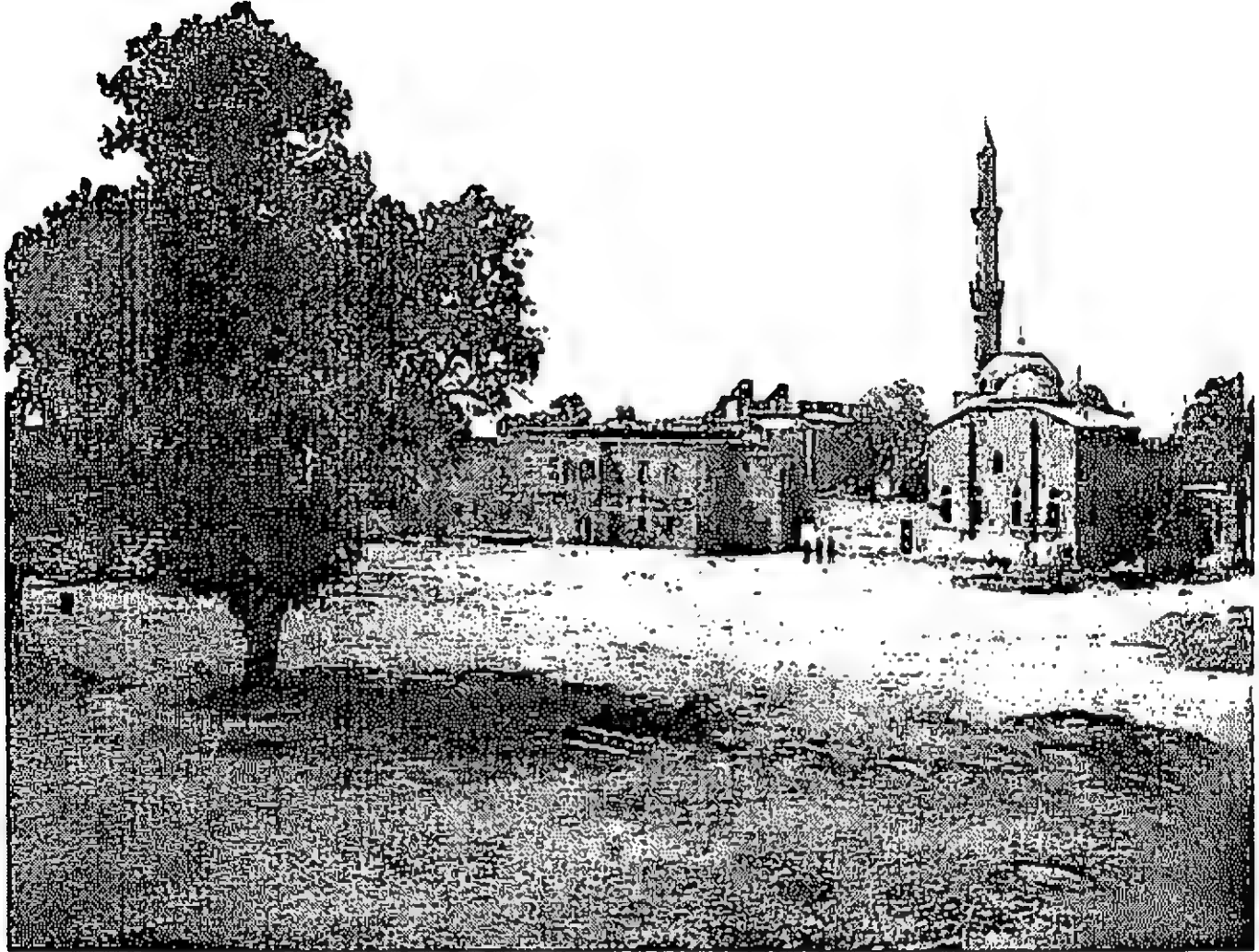
وشيدت عدة مدارس مصرية فى بداية العصر العثمانى كانت بعيدة كل البعد عن الجمال المعمارى والفنى الذى ألقته طوال عصورها التاريخية السابقة، ونرى من أمثلة هذا التدهور مدرسة الدشطوطى التى كانت ذات تخطيط متعامد سارت عليه بعد ذلك عدة مساجد أخرى مثل مسجد محب الدين أبو الطيب (٩٣٥هـ / ١٥٢٨م) ومسجد الهياثم (١١٧٨هـ / ١٧٦٤م) وغيرهما مما اختلفت تفاصيلها اختلافا كبيرا بين مسجد وآخر حتى أنه يصعب الحكم بتبعيتها لطراز معمارى معين (٥٧٣).

وصفوة القول أن الطرز التى أدخلها العثمانيون على العمارة الدينية فى مصر كانت تنحصر فى أربعة أنماط رئيسية تمثل أولها فى طراز الأناضول وهو طراز بيزنطى ومن أحسن أمثله جامع سليمان باشا الخادم المعروف بجامع سارية الجبل بالقلعة وجامع الملكة صفية، وتمثل ثانيهما فى طراز الإيوانات ذات القباب الكنسية ومن أحسن أمثله جامع سنان باشا بيولاق (٩٧٩هـ / ١٥٧١م) وجامع محمد بك أبو الذهب بالأزهر (١١٨٧هـ / ١٧٧٣م)، وتمثل ثالثها فى طراز الآستانة الذى نقله العثمانيون من آسيا الصغرى ومن أحسن أمثله جامع محمد على باشا الكبير بالقلعة (١٢٤٦-١٢٦٥هـ / ١٨٣٠-١٨٤٨م)، وتمثل رابعها فى طراز الصحن بغير قباب ومن أحسن أمثله جامع المحمودية بالقلعة (٩٧٥هـ / ١٥٦٨م) وجامع محمود محرم (١٢٠٧هـ / ١٧٩٢م) (٥٧٤).

ومن ثم فقد امتازت العمارة العثمانية الدينية بطرازين رئيسيين مختلفين إلى حد كبير تمثل أولهما في احتفاظ هذه العمارة الدينية العثمانية بالطراز المملوكى بالنسبة للمساجد والمدارس ذات الصحن المكشوف الذى تحيط به الأروقة من جميع الجهات أعمقها إيوان القبلة، غير أن تصغير مساحة المدارس جعل التخطيط المتعامد يتلاشى تدريجيا حتى اقتصرت المدرسة فى معظم الأحيان على رواقين وفى أحيان أخرى على رواق واحد فقط فيما عرف بالزاوية،^(٥٧٥) وتمثل ثانيهما فى ظهور طراز المسجد المستطيل الذى ينقسم إلى مربعين يتوسط أولهما صحن مكشوف به فسقية أو قبة للوضوء عرف عند العثمانيين بالحرم يحيط به رواق تغطيه قباب صغيرة ضحلة، واتخذ المربع الثانى بيتا للصلاة تغطيه قبة كبيرة فى الوسط ترتكز على رقبة عالية بها مجموعة من النوافذ للتهوية والإنارة تحيط بها قباب صغيرة فى الأركان أو أجزاء من قباب (شكل ١٤٤) كما حدث فى جامع سليمان باشا الخادم بالقلعة والذى يعد أول مثل للعمارة العثمانية الدينية فى مصر، ويتكون من صحن سماوى يتقدم بيت صلاة تغطيه قبة مركزية تجاورها أنصاف قباب ضحلة نقشست كلها - مع جدران بيت الصلاة - بزخارف جصية ملونة ذات طراز عثمانى،^(٥٧٦) (شكل ١٤٥) وانحصر هذا التصميم فى مستطيل ينقسم إلى مربعين يشتمل الجنوبي منهما على بيت صلاة قسمه المعمار بدوره إلى ثلاثة أقسام أوسطها كبير يتقدم المحراب تغطيه قبة كبيرة فى أركانها قباب صغيرة، والجانيان صغيران غطى كل منهما بقبة أيضا، بحيث أصبح بيت الصلاة تغطيه قبة كبيرة فى الوسط على جانبيها فى القسمين الآخرين قبتان صغيرتان، أما المربع الثانى فيتكون من صحن مكشوف تتوسطه قبة للوضوء ويحيط به رواق على هيئة مربعات متجاورة تغطيها قباب صغيرة ضحلة تزينها من الداخل زخارف نباتية وهندسية ملونة، وتكتنف ركنى الضلع المواجه لجدار القبلة مثلثتان عثمانيتى الطراز لكل منهما بدن مضلع مرتفع ينتهى بقمة مخروطية مدببة^(٥٧٧).

وبذلك استخدمت العمارة العثمانية فى مصر طرازا جديدا تميز بالتأثير البيزنطى، كانت أبرز خصائصه القبة الرئيسية الكبيرة التى تحيط بها قباب ثانوية صغيرة وأنصاف قباب، وقد أصبح هذا النظام منذ سنة (١٣٣٥هـ / ١٩١٦م) بمثابة الطراز القومى المميز للعمارة العثمانية،^(٥٧٨) وصارت هذه الوحدة المعمارية بعد ذلك تقليدا شائعا فى عمارة الجوامع العثمانية بعد أن كانت القبة علما على الأضرحة والمقابر فى العمارة السابقة على هذا

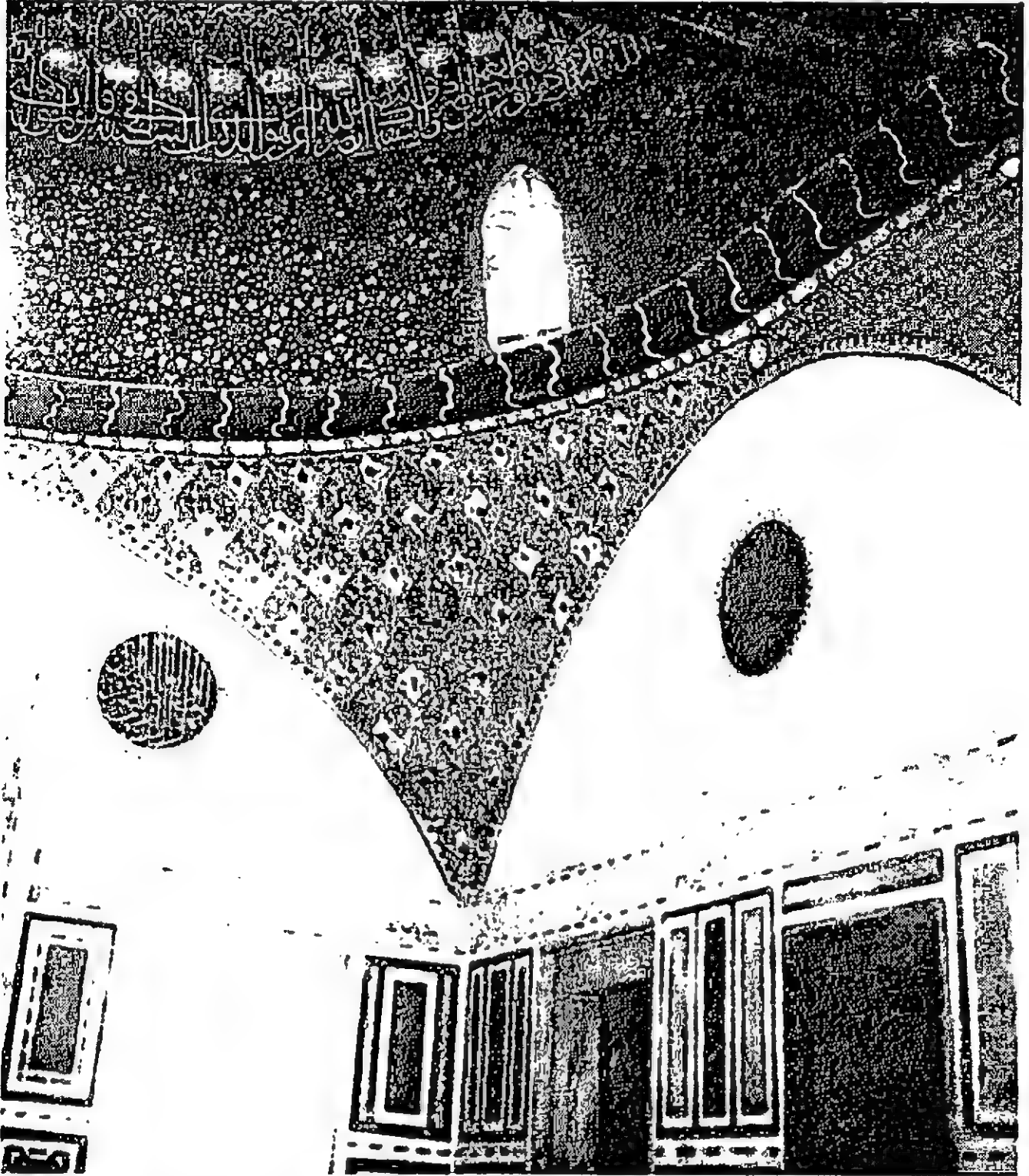
العصر فقط، وظهر المبنى المركزى المغطى بقبة كبيرة تمهد لها قباب صغيرة من حولها، وقد لوحظ فى عمارة هذا العصر ظهور عنصر الإضاءة فى شكل سقف معلق مما يعطى نورا قويا ينساب فى الفراغ الداخلى تعبيرا رمزيا - على ما يبدو - عن النور والهداية والإيمان (٥٧٩).



شكل ١٤٤ - مسجد سليمان باشا الخادم (سارية الجبل بالقلعة) ويظهر فى عمارته العثمانية أسلوب النغمية بالقباب بدلا من السقوف الخشبية المسطحة

ورغم ظهور التأثير البيزنطى فى هذه العمارة العثمانية الدينية من حيث الشكل والمظهر ولاسيما كثرة القباب التى اتخذت مكانا هاما وبارزا فى المسجد، إلا أنها حافظت فى تفاصيلها الداخلية وزخارفها على التقاليد المصرية المملوكية كما حدث فى جامع البردينى (١٠٢٥-١٠٣٨هـ / ١٦١٦-١٦٢٩م) الذى تميز بأرضيات ووزرات رخامية وأعمال خشبية فى السقوف والمقرنصات لا تقل جمالا وإتقانا عن مثيلاتها فى أبنية العصر المملوكى، وما حدث فى تكية السروجية التى تميزت بطراز داخلى تركى وتفاصيل فنية

مملوكية،^(٥٨٠) ومع ذلك فقد كان هذا التصميم البازيليكي ضعيفا من وجهة نظرا الأصول التصميمية لأن كلا من بيت الصلاة والفناء كانا لا يرتبطان برباط عضوى لا فى المسقط ولا فى الكتل المعمارية ولا فى المظهر الخارجى، فبينما نجد الصحن فيها يتميز بانبساط أفقى مناسب، نجد بيت الصلاة يتميز بكتلة معمارية ضخمة تتجه إلى الارتفاع الرأسى مما يجعل الوحدتين متفاوتتين غير ملتقيتين وهو فى نظريات العمارة عيب من العيوب التى كان من الواجب تجنبها^(٥٨١).



شكل ١٤٥- زخارف جدارية جصية ملونة ذات طراز عثمانى فى مسجد سليمان باشا الخادم

أما الخانقاوات التي انتشرت في عمارة العصر المملوكي فقد أخفى العصر العثماني اسمها التقليدي وأحل محله اسم التكية للدراويش أو الصوفية المنقطعين للعبادة وتناوبه السلطان الوافدين على البلاد ممن لا عمل لهم، فتلتزم الولاية بإعاشتهم في هذه التكايا، ومع ذلك فإن تخطيط التكية لم يختلف كثيرا عن تخطيط الخانقاة فكانت تحتوى على صحن مكشوف تحيط به مجموعة من الخلوات ذات طابق واحد أو أكثر، وكان الفارق بين التكية والخانقاة هو أن الثانية كانت تحتوى على إيوانات متعامدة تشبه المدرسة قد تنحصر في إيوانين فقط، أما الأولى فكانت تقتصر في غالب الأحيان على إيوان واحد للصلاة، كذلك كانت الدراسة في الخانقاة إجبارية على المقيمين فيها يتولاها شيوخ بمنحون الدارسين فيها إجازات علمية، أما التكية فليس لهذه الدراسة إلزام عليها باستثناء بعض المحاضرات الدينية وحلقات الذكر (٥٨٢).

٢/١- العمارة العثمانية المدنية،

تميزت المباني السكنية العثمانية بالبساطة وقلة الفتحات على الشارع، وإن وجدت ففي الطوابق العليا وتغطيها مشربيات خشبية، كما تميزت هذه الأبنية بالانتماء إلى الداخل من خلال الصحن المكشوف الذى يتوسط البناء والذى روعيت فيه الظروف المناخية والتقاليد الاجتماعية، فاشتمل البيت العثماني على فناء سماوى تحيط به وحدات سكنية مثل المقعد الذى عرف بالسلامك والقاعة الرئيسية التى عرفت بالمندرة ثم القاعة الثانوية التى كانت تخصص لأهل الدار من النساء وزائراتهن وعرفت بالحرملك، ثم حجرات المرافق اللازمة للبيت، وربما لم يجد المعماريون العثمانيون تخطيطا أوروبيا يلائم المناخ والعادات الإسلامية في مصر فاضطروا إلى السير على نمط التخطيط التقليدى المحلى مع بعض إضافات من الذوق الأوروبى.

ومن أبرز الدور العثمانية في القاهرة منزل آمنة بنت سالم المعروف بمنزل الكريتلية (١٠٤١هـ / ١٦٣١م) الذى يتميز ببيروز الطابق الأول على روشن (خارجة) من ثلاث حطات من المقرنصات، وتنوع عقود الأبواب والنوافذ الجميلة المصنوعة من الخشب والجص، ومنزل جمال الدين الذهبى (١٠٤٧هـ / ١٦٣٧م) الذى يمتاز بقاعة فخمة ووزرات رخامية بديعة ومشربيات خشبية رائعة (شكل ١٤٦)، وبيت السحيمى الذى يعد واحدا من أهم المزارات العثمانية في عمارة مصر الإسلامية (١٠٥٨، ١٢١١هـ / ١٦٤٨، ١٧٩٦م) وغيرها (٥٨٣).



شكل ١٤٦- واجهة منزل جمال الدين الذهبى بالغورية الذى يعد واحدا من أهم المنازل العثمانية فى مصر

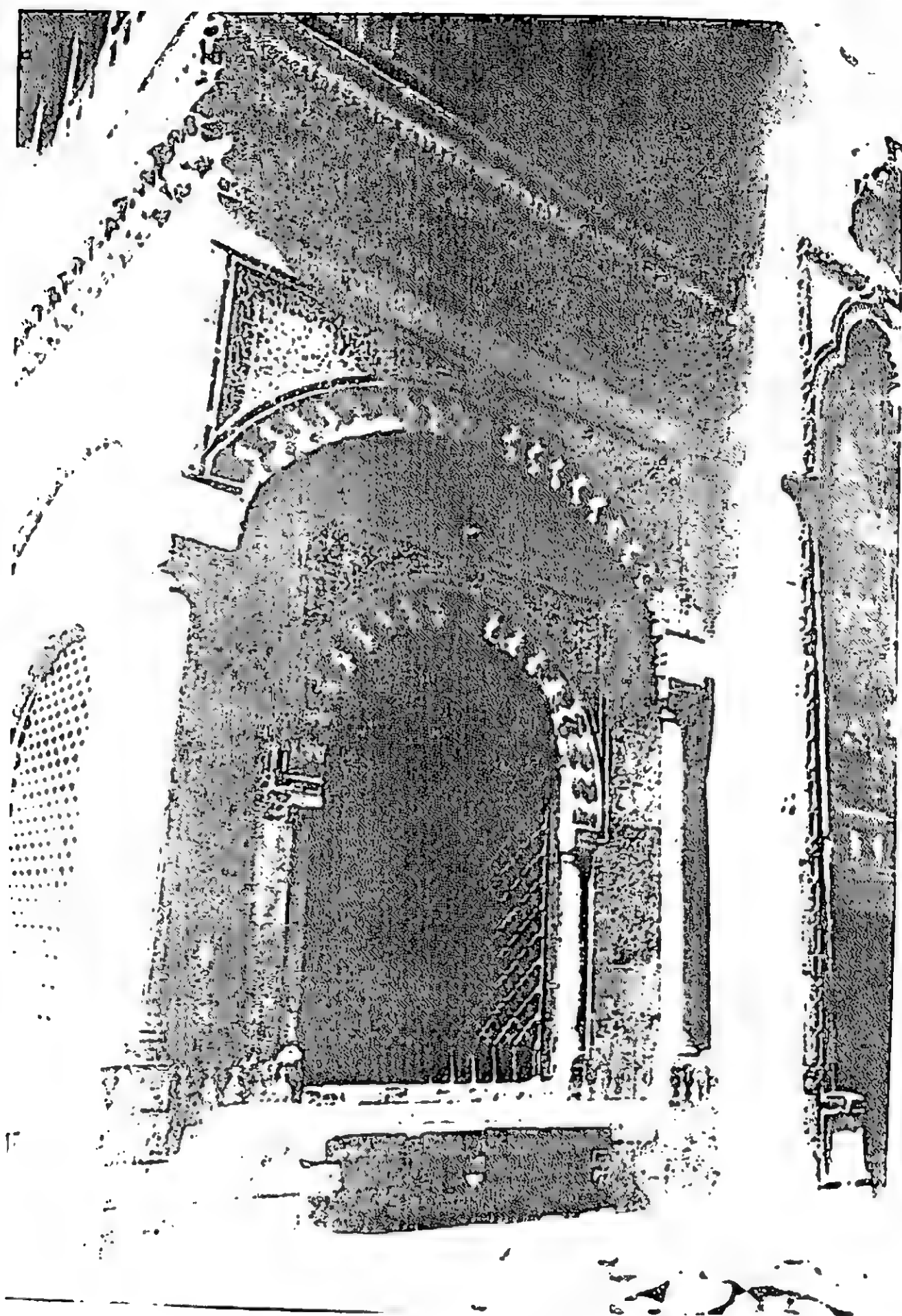
٣/١- الأسبلة والكتائب:

كان لدخول العثمانيين إلى مصر أثر مباشر فى التطور الذى حدث على عمارة السبيل والكتاب، فبعد أن كانت هذه المنشأة خلال العصر المملوكى تبنى فى ركن من أركان المسجد أو المدرسة ونحوها، إذا بها تصبح مستقلة فى عمارة العصر العثمانى وذات واجهات مربعة تشتمل على شباك للنسبيل أو أكثر يغشيه حجاب نحاسى جميل كما نرى فى سبيل خسرو باشا (٩٤٢هـ / ١٥٣٥م) وسبيل عبدالرحمن كتخدا (شكل ١٤٧) وسبيل القزلار (١٢-١٣هـ / ١٨-١٩م) وغيرها (٥٨٤).

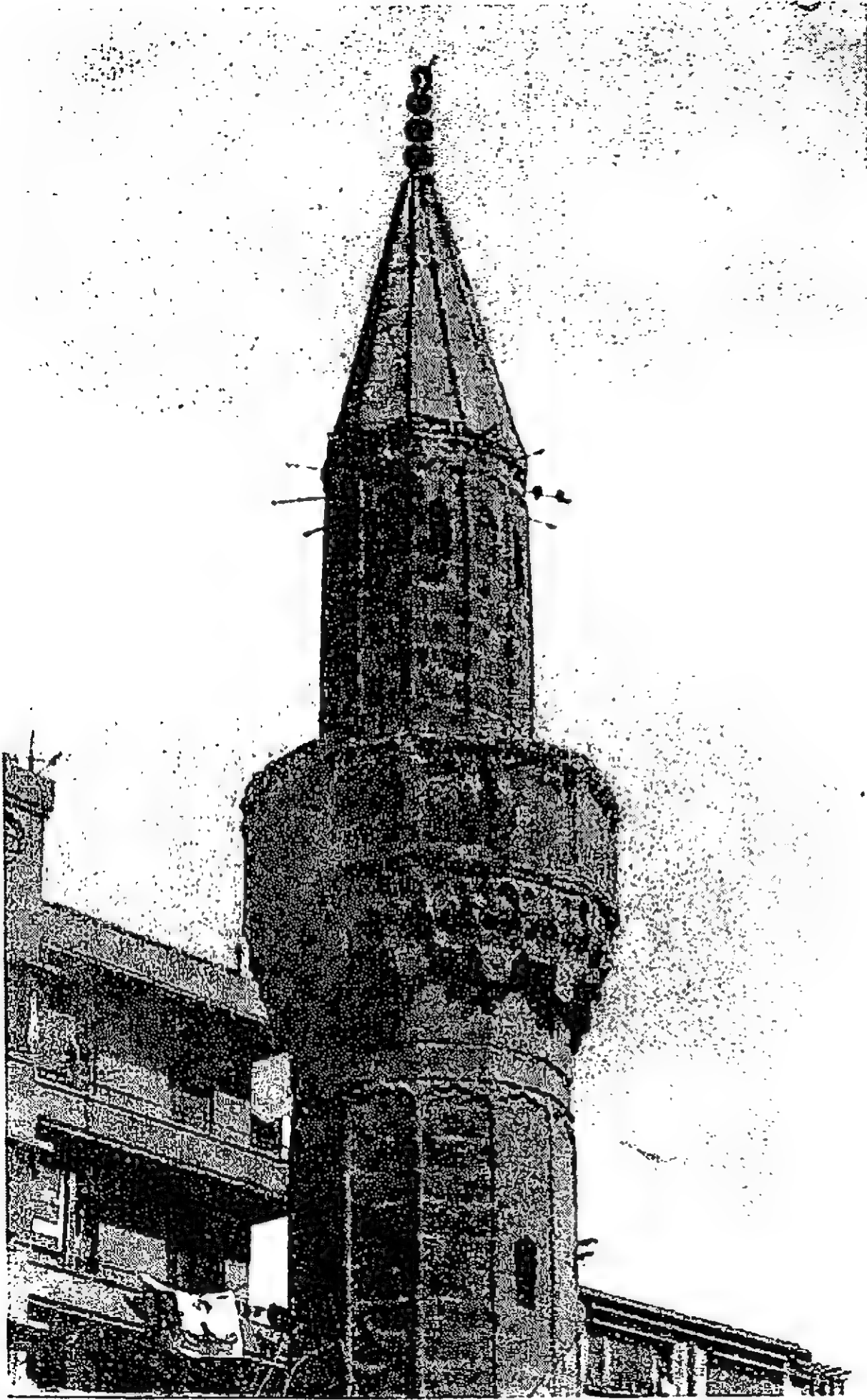
وخلال القرنين (١٢-١٣هـ / ١٨-١٩م) استدارت واجهات هذه الأسبلة وأصبحت تشتمل على تقوسات تعلو شبابيك السبيل الذى صارت له قاعدة تلتف حوله بدرجات من الرخام النفيس كما حدث فى سبيل أم عباس وسبيل رقية دودو (١١٧٤هـ / ١٧٦١م) وسبيل عبدالرحمن كتخدا بين القصرين (١١٥٧هـ / ١٧٤٤م) الذى يعد واحد من أجمل الأسبلة العثمانية فى مصر لما امتاز به من دقة النقوش الرخامية فى تواشيح الشبَابيك والمصبغات النحاسية المصبوبة فيها، والقاشانى التركى المغشى للجدران من الداخل وبه صورة للكعبة المشرفة، وما اشتمل عليه من كتابات تاريخية من أبيات شعرية تعطى فى نهايتها بعد حل الحروف وحسابها تاريخ الأثر (٥٨٥).

٤/١- المآذن والقباب:

من المظاهر المعمارية التى طرأت على العمارة الإسلامية فى مصر بعد دخول العثمانيين إليها ما نراه فى بعض المآذن التى احتفظت فى البداية بطابعها المملوكى كما حدث فى مثذنة جامع البردينى التى تشبه مآذن عصر قايتباى، ثم ما لبثت المثذنة العثمانية أن صارت رفيعة ومشوقة على نسق مآذن الآستانة التى نقلها الأتراك عن السلاجقة، يحيط ببدنها الأسطوانى المضلع بروزان أو ثلاثة ويعلوها مخروط مدبب كما هو الحال فى الكنائس الأرمنية،^(٥٨٦) وبذلك يمكن القول أن المثذنة العثمانية كانت قد تميزت باستدارة بدنها كله تقريبا، ويتكون أغلبها من حزمة من قنوات مقعرة أو ضلوع محدبة رأسية تحزمها عدة نطاقات أفقية استخدمت كشرفات للمؤذنين تركز على مقرنصات دقيقة، وتقسّم هذه النطاقات بدن المثذنة إلى عدة طبقات ترتفع عادة فوق قاعدة مربعة قصيرة تبدأ من مستوى الأرض فى معظم الحالات، ثم تنتهى فى طرفها العلوى بمخروط له قمة حادة الزاوية اقتبست غالبا من النهايات الرمحية التى كانت تتوج قمم الأبراج فى كنائس العصور الوسطى الأوروبية وبخاصة فى الطراز القوطى وطراز عصر النهضة^(٥٨٧) (شكل ١٤٨).



شكل ١٤٧- سبيل وكتاب الأمير عبدالرحمن كتخدا بالنحاسين الذي يعد واحدا من أهم
الأسبلة العثمانية في مصر



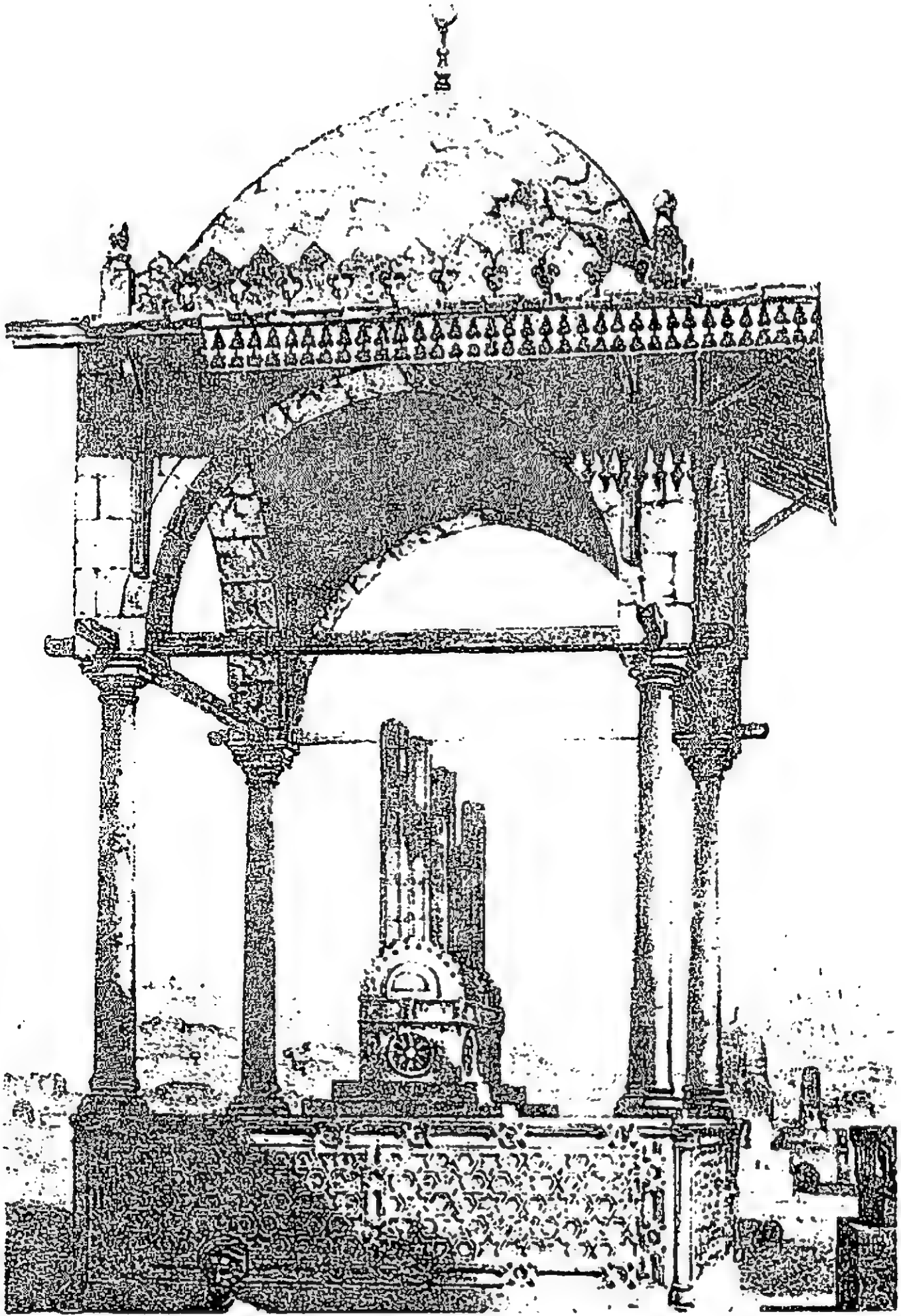
شكل ١٤٨- منارة عثمانية الطراز ذات قمة مخروطية بمسجد ذو الفقار بك

أما القباب الضخمة الفخمة التي كانت علما على مقابر العصر المملوكي فإننا لا نجد لها استمرارا في العصر العثماني الذي امتاز بالقباب الصغيرة المنخفضة نقلا عن القسطنطينية كما حدث في قبة مصطفى أغا جالق (ق ١١١هـ / ١٧م) وقبة عثمان بك القازدوغلي (١١٨١هـ / ١٧٦٧م) وغيرهما، ومع ذلك فقد وجدنا أحيانا عندما توفرت الأموال اللازمة للصرف والرغبة الصادقة في عمل بناء معماري جيد نماذج رائعة للقباب العثمانية كما حدث في قبة الأمير سليمان بالقراة الشرقية (٩٥١هـ / ١٥٤٤م) التي لا تقل روعة عن جاراتها من القباب المملوكية^(٥٨٨) (شكل ١٤٩).

٥/١-الوكالات والخانات والتكايا؛

ظهرت بين العمائر العثمانية في القرنين (١١-١٢هـ / ١٧-١٨م) الوكالات أو الأسواق التجارية التي تأثرت إلى حد كبير بالوكالات التي كانت قد ظهرت في عصر قايتباي في القرن (٩هـ / ١٥م) وفي عصر الغوري في القرن (١٠هـ / ١٦م)، وكانت الوكالة أو الخان عبارة عن بناء يتوسطه فناء مستطيل مكشوف تحيط به جوانب ذات أبواب معقودة يعلوها طابق أو طابقين بهما غرف لسكن التجار الوافدين ودهاليز بها حوانيت تطل على الشارع لعرض بضائعهم، وقد ظهرت في مصر أمثلة كثيرة من هذه الوكالات العثمانية مثل وكالة سليمان باشا (٩٤٨هـ / ١٥٤١م) ووكالة حسن باشا الوزير (٩٩١هـ / ١٥٨٣م) وغيرهما، واستمر ظهور هذه المنشآت التجارية حتى منتصف القرن (١٣هـ / ١٩م) كما حدث في وكالة الحرمين (١٢٥٥هـ / ١٨٣٩م) وغيرها^(٥٨٩).

أما التكايا التي انتشرت في العمارة العثمانية في مصر فكانت - كما أسلفنا - أشبه بالخانقاوات التي عرفت في العصرين الأيوبي والمملوكي من حيث الوظيفة والتصميم، ولا تكاد تختلف التكية عن الخانقاة إلا في بعض التفاصيل الصغيرة، وقد وجدت منها تكايا على شكل خاص لم يكن مألوفا من قبل مثل تكية سليمان باشا التي وإن كانت ذات طابع تركي داخلي إلا أنها كانت ذات تفاصيل مملوكية خارجية في واجهتها، أما تكية السلطان محمود فهي تركية الطراز من الداخل والخارج^(٥٩٠).



شكل ١٤٩- قبة عثمانية الطراز فوق تربة الأمير سليمان بالقراة الشرقية

٦/١- العناصر الزخرفية والمعمارية:

إذا كانت العناصر الزخرفية العثمانية قد مالت أحيانا إلى الغزارة، والوفرة مثلما كان الحال في عصر قايتباي، إلا أن الزخارف القاشانية كانت قد زادت عن ذى قبل رغم أن عمارة القاهرة كانت قد عرفت قبل عصر العثمانيين، أما العناصر المعمارية فإن التقاليد البيزنطية التي ورثتها العمارة العثمانية ولاسيما طراز الباروك لم يترك لها إلا مجالات ضيقة كان من بينها العقد المدبب والشمسيات التي تغشيها الأحجبة الجصية المفرغة أو المعشقة بالزجاج الملون والمقرنصات المستقيمة التي اختلفت عن المقرنصات المدببة التي كانت منتشرة في كل من مصر وسورية (٥٩١).

وكانت المحاريب العثمانية بزخارفها الرخامية صورة صادقة للمحاريب المملوكية، ولعل خير الأمثلة الدالة على ذلك هي محاريب مساجد سليمان باشا وسان باشا ومحمد بك أبو الذهب وغيرها، ومع ذلك فقد كان التأثير المسيحي على محاريب المساجد العثمانية قد وصل إلى أن يعمل المحراب في بعض هذه المساجد على هيئة شرقية الكنيسة التي كانت تنصف بالاتساع الذي يسمح بوضع منضدة يدور من حولها القائم علي طقوس الصلاة، وخير الأمثلة الدالة على ذلك محراب جامع السلطان سليم الثاني في أدرنة (٥٩٢).

٧/١- الخصائص العامة لفنون العمارة العثمانية:

مرت العمارة العثمانية خلال تاريخها الطويل بثلاث مراحل رئيسية امتدت أولاها بين القرنين (٩٨٠هـ / ١٤-١٥م) واشتملت على طرازين هامين للأبنية المساجدية هما طراز المسجد ذو الوحدة الواحدة التي اشتملت على مستطيل كبير ينقسم إلى مربعين أحدهما للصلاة والآخر للصحن، وطراز المسجد المتعدد الوحدات الذي اشتمل على الصحن وبيت الصلاة في وحدة ودورة المياه والميضأة في وحدة ثانية، وامتدت ثانيتهما بين القرنين (١٠-١١هـ / ١٦-١٧م) وكانت بمثابة العصر الذهبي لهذه العمارة الذي شيدت فيه روائعها المعمارية المختلفة، وامتدت ثالثتها بين القرنين (١٢-١٣هـ / ١٨-١٩م) وكانت بمثابة مرحلة التدهور والإضمحلال الذي أصابها، (٥٩٣) وقد سارت فيها البساطة غير المعروفة في العمارة الإسلامية السابقة ولاسيما فيما يتعلق بعمارتى المئذنة والقبة، فظهرت قباب هرمية فوق المنابر وأخرى محمولة على عمد رخامية، كذلك فقد تدهورت مواد

البناء وأعمال التجارة والصناعات الخشبية التقليدية وانعدمت الزخارف الحصية الرائعة التي كانت تزين العماثر السابقة (٥٩٤).

ومع ذلك فقد بقيت صناعة الرخام وزخرفة السقوف محتفظة بدقتها وجمالها، وكذا صناعة كسوة الأبواب الخشبية بالرقائق النحاسية التي كفتت في كثير من الأحيان بالفضة، ووجدت عناصر زخرفية جديدة لاسيما كسوة الجدران والقباب والمحاريب ببلاطات القاشاني مثلما حدث في أول القرن (٨هـ / ١٤م) في قبة سبيل الناصر محمد بن قلاوون بجوار مدرسة أبيه، وفي قباب طشتمروأم آنوك وأصلم السلاحدار، ثم تطورت إلى تكسية القبة كلها بالقشاني في أواخر القرن (٨هـ / ١٤م) وأوائل القرن (٩هـ / ١٥م) كما حدث في قباب الناصر محمد وسليمان باشا بالقلعة والغوري بالغورية والتكية السلمانية بالسروجية (٥٩٥).

ومن هذا كله يتضح أن فنون العمارة العثمانية كانت - كما يقول الأستاذ الدكتور فريد شافعي - أبعد عن أن تكون عمارة عربية إسلامية خالصة، بل كانت مزيجاً من الطرز البيزنطية والأوروبية التي سادت الغرب في العصور الوسطى، وطراز النهضة الذي وصل إلى مرحلة الباروك مع بعض الرواسب المتأثرة من التقاليد الإسلامية الذي قام في طريقها ذلك المزيج فأصاب نقاءها في الصميم، وأضاع أصالتها وأعاقها عن متابعة تطورها وإكمال حلقاتها التي كانت قد تابعت قبل العثمانيين على مدى عشرة قرون من الزمان، ومن هنا سميت هذه العمارة عند البعض من الأوروبيين أو الأتراك بالعمارة العثمانية حيناً أو التركية حيناً آخر، ونسبوها من ثم إلى الجنس التركي أو لبني عثمان وليس إلى ديانتهم الإسلامية، وطريقة التسمية هذه هي اعتراف صريح بأن هذا الطراز المعماري التركي أو العثماني هو طراز ضعيف الصلة بالعمارة الإسلامية حتى لو استخدم في بناء ديني إسلامي، فكأن هذا الطراز لم يخالف فقط التقاليد الإسلامية الخالصة بل خالف أيضاً تقاليد العمارة الإسلامية التي سارت عليها الأجناس غير العربية في الأندلس والعراق، وكان من المؤسف حقاً أن تقوم العمارة العربية الإسلامية طوال عصورها التاريخية المختلفة وعلى امتداد الحدود الجغرافية الشاسعة التي انتقل إليها بهضم مؤثراتها المحلية من هذه البلدان ومنها التأثيرات البيزنطية والهيلينستية والعراقية والساسانية وصهر هذه المؤثرات في بوتقتها ثم تتعرض في آخر الأمر وعلى أيدي الأتراك المسلمين إلى التحلل من تقاليدهم وإذابة أصالتها ونقائنها (٥٩٦).

٢- فنون العمارة المصرية الإسلامية في عصر

محمد علي (١٢٢٠-١٣٧٢هـ/١٨٠٥-١٩٥٢م).

استطاع محمد علي باشا بعد أن ولي مقاليد الحكم في مصر بحكمته وحسن سياسته أن يبعث فيها روحا جديدة للنهضة والتطور في كل مجالات الحياة الزراعية والصناعية والمعمارية من خلال فتحه لأبواب مصر على مصاريحها للإستعانة بالأوروبيين من علماء ومهندسين وأطباء وأصحاب حرف وفنون، وكان من المهندسين باسكال كوست الذي اصطفاه كمعماري خاص له، وكان معه غيره ممن حملوا معهم التقاليد المعمارية السائدة في أوروبا حينذاك من طراز النهضة الذي كان قد وصل إلى المراحل الأخيرة من تطوره (٥٩٧)

والذي لاشك فيه أن هذه الاستعانة بالمعماريين الأوروبيين كانت أشد خطرا على تقاليد العمارة الإسلامية في مصر من الغزوة التي سبقتها خلال العصر العثماني، ومن هنا أخذت البقية الباقية من المقومات التقليدية لهذه العمارة في الإختفاء، واقتصر الأمر على استعمال بعض عناصرها وتقاليدها التي بقيت على استحياء بعد ذلك في عمارة المساجد فقط، وحتى تلك العناصر لم تسلم من المعالجات الجديدة عند استخدامها حتى تكون بشكل يتلاءم مع الذوق الأوروبي على أيدي المعماريين والفنيين الغربيين فيما عدا بعض الأمثلة المعمارية النادرة لبعض ذوى الأمزجة الخاصة من الأثرياء.

واستمر الحال على ذلك المنوال وأخذ تدفق أمثال أولئك المغامرين يشتد كلما تزايد نفوذ الإنجليز في مصر، وأخذت أنظارهم تتجه نحو الشرق الأوسط مع ازدياد ضعف العثمانيين حتى انتهى الأمر باحتلالهم السافر لمصر ثم الشام والعراق وبلاد الحجاز بطريقة مستترة، وطفئت من ثم العمارة الأوروبية وجرفت تياراتها بقية الرواسب التي كانت قد بقيت من العمارة الإسلامية الحقيقية (٥٩٨).

١/٢- المميزات الفنية لعناصر عصر محمد علي؛

تميزت العناصر التي أنشئت في عهد محمد علي بالكرانيش والشبابيك البيضضاوية والأعمدة الرخامية الرشيقة، واتخذت الأبنية من الخشب والطوب، وقل استعمال الرخام الملون الدقيق في الوزرات وحل محله الألبستر الأبيض، وانعدمت المشرييات وحلت محلها الشبابيك المدنية ذات الشيش والزجاج، وشاع فرش طرقات الحدائق بالزلط الملون

برسوم نباتية وهندسية، وكثر انتشار التماثيل والأسماك حول الفساقى، وتأثرت المساجد التى شيدت فى عصره بالطراز العثمانى، وخير الأمثلة الدالة على ذلك أن مسجده الكبير بالقلعة قد أنشئ على طراز مسجد السلطان أحمد بالآستانة، وتقدمت فى عصره صناعة النحاس ولاسيما فى أحجبة الشبايك والمقاصير المصبوبة.

وظهرت فى زخارف عمارة هذا العصر زهور وعناقيد عنب وستائر ومناظر طبيعية مما كان شائعا فى تركيا فى القرن (١٢هـ / ١٨م) وعرف بطراز الروكوكو الذى انتقل إليها فى عصر النهضة الأوروبية على أيدى فنانيين من جنوب إيطاليا وصقلية، وإن كان الفنان التركى لم يقبله بحذافيره وإنما هذبه حسب الذوق المحلى قدر المستطاع مراعاتا للتقاليد الإسلامية،^(٥٩٩) وغطيت القباب وقمم المآذن بالرصاص، وظل هذا التطور المعمارى والفنى يشق طريقه رويدا رويدا فى البعد عن الأصول المعمارية والفنية الإسلامية حتى طغى الطراز الأوروبى تماما على العمارة الإسلامية فى مصر فى عصر الخديوى إسماعيل (٦٠٠).

٢/٢- العناصر الزخرفية المعمارية الجديدة؛

ظهرت فى عمائر عصر محمد على عناصر زخرفية جديدة لم يكن لها وجود من قبل مثل الزهور وعناقيد العنب وأشكال الستائر والمناظر الطبيعية والمنازل والحدائق والمتنزهات، وقد عرف هذا النوع من الزخرفة عند مؤرخى الفنون باسم الروكوكو، وهو طراز فنى تم ابتكاره على أيدى فنانيين من جنوب إيطاليا وصقلية، ثم انتقل إلى العمارة الأوروبية ومنها إلى العمارة التركية خلال القرن (١٢هـ / ١٨م)،^(٦٠١) غير أن الفنان التركى لم ينقل هذا الطراز الأوروبى - كما أسلفنا - بحذافيره، وإنما هذبه طبقا لما يتلاءم والذوق المحلى مراعاة للتقاليد الدينية، فلم ينقل منه الصور الآدمية والحيوانية، حتى أن أشكال السفن التى رسمها كانت خالية من بحارتها، والواقع أن الذين قاموا بأعمال النقش والتزيين فى عمائر عصر محمد على كانوا من الأتراك والمصريين والأروام والأجانب ممن اشتغلوا باستانبول وتأثروا بالفن التركى وتقاليده منذ نهاية القرن (١٢هـ / ١٨م)^(٦٠٢).

٣/٢- الأسبلة والقصور؛

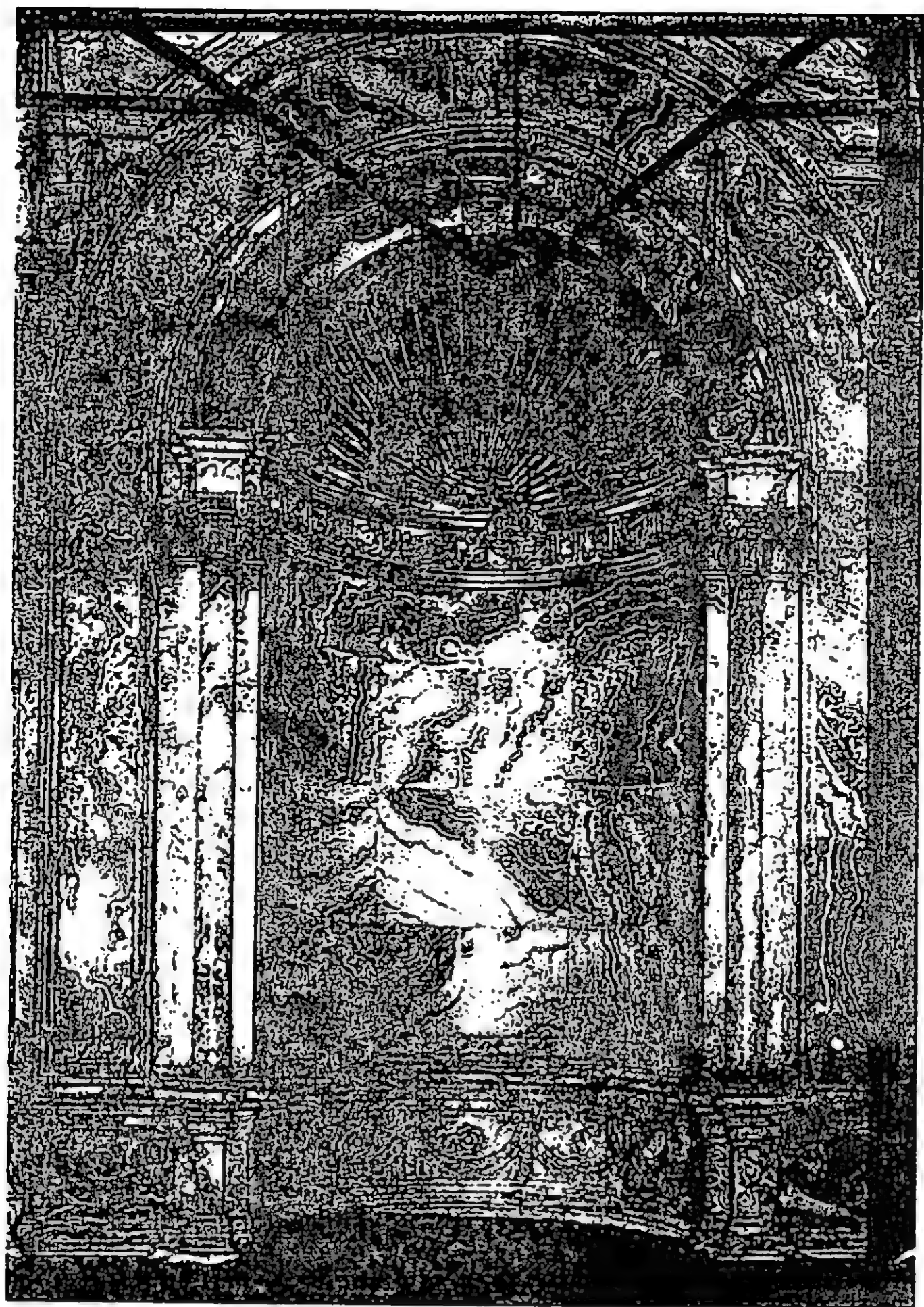
شاع فى عصر محمد على وبقيّة أفراد أسرته نوع جديد من الأسبلة ذات الجدران المرخمة والمزينة بطراز الروكوكو وكتابات كبار الخطاطين الأتراك، أما فيما يتعلق بالقصور،

فقد استعان محمد على بكثير من المهندسين الفرنسيين لإنشائها وتعلمذ على أيديهم عدد كبير من المهندسين المصريين مما أدى إلى وجود تصميمات جديدة لهذه القصور أبرزها السلالم الخارجية المزدوجة، والجدران الخشبية المغطاة بالملاط، والصالات الضخمة التي تحيط بها حجرات كبيرة من الأجانب، وانعدمت في هذه القصور وغيرها من الأبنية الأسقف الخشبية ذات البراطيم والمربوعات التي عرفتها بشكل يكاد يكون عاما وشاملا كل عمائر العصر المملوكي وحلت محلها سقوف جمالونية حليت أركانها وأواسطها بحليات زخرفية مذهبة^(٦٠٣) وتميزت زخارفها بطراز الروكوكو كما حدث في قصر الجوهرة (١٢٢٧هـ / ١٨١٢م) وقصر الحرم (١٢٤٣هـ / ١٨٢٣م) وغيرهما مما تميز بنفس الخصائص المعمارية والفنية لهذا العصر، وقد غلبت عليها الروح الأوروبية نظرا لأن من زخرفوها كانوا من الأجانب ولاسيما الإيطاليين واليونانيين والفرنسيين حتى أن تصميم قصر الجوهرة الذي كان يعرف بالكوشك ينسب إلى ميسو دروفتي قنصل فرنسا العام.

وقد حذا محمد على من لحقه من أبناء أسرته وكبار موظفيهم ببناء العديد من هذه القصور فبنى إبراهيم باشا قصر القبة وعباس باشا قصر الخرنفش، كما بنى أحمد باشا يكن دارا عظيمة في عطفة عبدالله بك، وبنى أخوه إبراهيم باشا يكن دارا بسويقة اللالا، وأحمد باشا طاهر قصرا بالأزبكية وغيرهم، وقد عرفت مباني هذا النوع من العمائر حينذاك بالمباني الرومية وانتشر وجودها في داخل القاهرة وضواحيها، وظل طرازها مستمرا حتى أدخل الخديوى إسماعيل عليه بعض مظاهر التميز والتهذيب.

٤/٢- المساجد:

لعل أهم مساجد هذا العصر هو مسجد محمد على باشا الكبير بالقلعة (١٢٤٦-١٢٦٥هـ / ١٨٣٠-١٨٤٨م) (شكل ١٥٠) ومسجد الرفاعى بميدانها (١٢٨٦-١٣٣١هـ / ١٨٦٩-١٩١٢م) وقد بنى أولهما على الطراز البيزنطى على هيئة مستطيل ينقسم إلى مربعين أحدهما شرقي للصلاة تغطيه قبة كبيرة تتركز على مثلثات كروية تحيط بها أربع أنصاف قباب، علاوة على نصف قبة فوق المحراب، وعلى جانبي الضلع الغربى لبيت الصلاة الذى يضم منبرا رخاميا جميلا توجد مثذنتان وشيقتان ذاتى قمتين مخروطيتين مدينتين على الطراز العثمانى، والقسم الآخر غربى عبارة عن صحن تتوسطه مiazza فريدة من نوعها، فى منتصف ضلعه الغربى توجد ساعة تذكارية أهداها إلى محمد على لويس فيليب ملك فرنسا^(٦٠٤).



شكل ١٥٠- محراب مرخم في جامع محمد علي باشا الكبير بالقاهرة

ويمتاز هذا المسجد بأن جدرانه الداخلية والخارجية والأكتاف الأربعة الحاملة للقبة الرئيسية قد كسيت بالرخام الأبيض الشفاف، وبأن دكة مبلغه التي يتوصل إليها من سلمى المنارتين تشغل الجدار الغربى المواجه للمحراب وتقوم على ثمانية أعمدة رخامية ولها سياج نحاسى، وأن شبائيكه السفلية ذات أعتاب عليها كتابات شعرية من قصيدة البردة للبوصيرى، وبأن له منبران أحدهما خشبى مذهب قديم والآخر رخامى جديد عمله الملك فاروق كل منهما تحفة فنية رائعة، وأن قبابه مزينة من الداخل بزخارف بارزة ملونة ومذهبة تمثل عقودا وزهورا تتوسطها أهله، وقد اقتبس مهندس المسجد زخارفه مما كان شائعا فى العمارة التركية خلال القرن (١٢هـ / ١٨م) ولاسيما الجداول والزهور والفواكه والأوراق النباتية وعناقيد العنب، وفى ركن المسجد الجنوبي الغربى قبر منشئه وعليه تراكيب رخامية تحيط بها مقصورة نحاسية مذهب جمعت بين الزخارف العربية والمصرية والتركية.

أما مسجد الرفاعى الذى يقوم شامخا فى مواجهة مدرسة السلطان حسن فقد نجح مهندس فى الربط بين الأثرين فى وحدة معمارية متكاملة منسجمة، وهو بلاشك من أحسن المساجد التى أنشئت فى القرن العشرين وأجملها زخرفا وأتقنها صناعة، وشبائيكه النحاسية بالواجهات ذات تصميم لم ير له مثيلا من قبل، وقد حفل المسجد من الداخل بشتى أنواع الترخيم والمقرنصات والكتابات،^(٦٠٥) وامتاز المسجد ببعض التقاليد الإسلامية فى التصميم والزخرفة ولاسيما فى مقبرتى الملك فؤاد ووالدته الأميرة فريال التى توفيت سنة (١٢٠هـ / ١٩٠٢م)، ويقوم أمامها شاهدان على هيئة عمودين قائمين كما حدث فى قباب الإمام الشافعى والفخر الفارسى والظاهر بركوق، ويغضى هاتين المقبرتين سقف منقوش ملون به كرادى يشبه سقف الخانقاه الشيخونية.

والواقع أن هذا المسجد قد حوى من شتى أنواع الفنون الجميلة والصناعات الدقيقة ولاسيما الرخام الملون فى محرابه والمزورات الرخامية فى طاقيته وتوشيحته، والمنبر وكرسى المصحف المطعمان بالسن والأبنوس وخشب الجوز، والرخام الدقيق فى التراكيب التى تعلو المقابر، ما يدل على الشأو البعيد الذى بلغه فى الدقة والإبداع الفنى التى انفرد بها دون سائر الأبنية المعاصرة^(٦٠٦) (شكل ١٥١).

هوامش النص

هوامش النص

١- هوامش المقدمة:

- ١- جواد على: الفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام: ج٢ ص ٢٨١.
- ٢- Marcais (G.) L'ART Musulman, P.U.F
- ٣- Grabar (O.): The formation of Islamice Art, Yale, 1973
- ٤- عبد الحق فاضل: (عربى - آرامى - آشورى) مجلة سومر عدد ١٤ سنة (١٩٥٨) ص ٦٤.
- ٥- سورة الحجرات: آية ١٤.
- ٦- عفيف بهنسى: جمالية الفن العربى: ص ١١.
- ٧- واجع مايزر: قيام المدنيات المنظمة فى تاريخ العالم مجلد: ١ ص ٤٨٤.
- ٨- جواد على: المرجع السابق: ج١ ص ١٦٩.
- ٩- سورة قريش: الآيات ١-٤.
- ١٠- الأزرقى: أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار: ج١ ص ١١٣، ابن هشام: السيرة النبوية: ج١ ص ١١٢.
- ١١- جواد على: المرجع السابق: ج١ ص ٣٨٤.
- ١٢- نفس المرجع: ج٢ ص ١٧٣.
- ١٣- ابن خلدون: المقدمة (ترجمة فرانس روزنتال) ص ٤٠١ وما بعدها، محمد عبد العزيز مرزوق: مكانة الفن الإسلامى بين الفنون: مجلة كلية الآداب: مجلد ١٩ ج١ مايو ١٩٥٧ ص ١١١، عبدالله حسين: الدولة الإسلامية: ص ٢٧.
- ١٤- محمد فريد وجدى: دائرة معارف القرن (١٤-٢٠) ج٥ ص ٥٧٩، عاصم رزق: الحرف والصناعات فى مصر فى العصور الوسطى: رسالة دكتوراه - جامعة وارسو (١٩٧٨) ص ٧.
- ١٥- المقرئى: الخطط: ج٣ ص ٣.
- ١٦- ابن خلدون: المصدر السابق: ص ٣١٨، وراجع أيضا ما ورد عن ذلك فى كتب الحسبة مثل المدخل لابن الحاج، نهاية الرتبة فى طلب الحسبة لابن الأخوة، الحسبة فى الإسلام لابن تيمية، رسائل ابن عبدون وابن الروءوف فى القضاء والحسبة التى نشرها ليفى بروفنسال، ومعيد النعم ومبيد النقم للإمام السبكي وغيرها.
- ١٧- ابن خلدون: المصدر السابق: ص ٤٠١، ٤٢٢، ٤٤٧.
- ١٨- نفس المصدر: ص ٤٤٩ - ٤٥٠.
- ١٩- ابن رسته: الأعلام النفيسة: ص ٢١٤ - ٢١٦، ابن قتيبة: المعارف: ص ١٩٣ - ١٩٤.
- ٢٠- الإبيهي: المستطرف فى كل فن مستظرف: ج٢ ص ٥٨.
- ٢١- نفس المصدر: ج٢ ص ٥٨.

٢٢- ابن سيده: للخصص ج ٥ ص ١٢١، السهمودي: وفاة الوفا بأخبار دار المصطفى: ج ١ ص ٣٥٥.
Creswell (K.A.C.): Early Muslim Architecture, Vol.1 P.31.

٢٣- سورة ق: آية ١٦.

٢٤- سورة القصص: آية ٣٧.

٢٥- سورة الأعراف: آية ٣٢.

٢٦- سورة العنكبوت: آية ٢٠.

٢٧- سورة الأعراف: آية ١٨٥.

٢٨- ابن خلدون: المصدر السابق: ص ٤٤٧.

٢٩- نفس المصدر: ص ٤٤٨ وراجع أيضا ص ص ٤٤٩ - ٤٥٠ فيما يتعلق برسوخ الصنائع في الأمصار، ص ٤٥١ فيما يتعلق بإجادة الصنائع إذا كثر طالبوها، وخراب الصنائع إذا خربت الأمصار، ص ٤٥٣ فيما يتعلق بامهات الصنائع.

٣٠- Singer (Ch.): & Holmyard (E.): A history of Technology, Vol.2 "The mediterranean civilization" p.p. 195, 285- 286

٣١- زكى حسن: فنون الإسلام: ص ٦٥٥ وما بعدها، وانظر أيضا المراجع الواردة في ص ٧٠١ عن نفس الموضوع.

Migeon: Manual d'Art Musulamn: p.p. 403 - 411.

٣٢- كتب برتو في سنة (١٨٩٥) عن الفن الإسلامى فى جنوب إيطاليا:

Bertaux (E.): les Arts de L'orient Musulaan dans L'Italie Meridionale

وكتب أحمد فكرى فى سنة (١٩٣٤) عن الفن الإسلامى فى جنوب فرنسا:

Fikry (A.): L'Art Roman de puy et les influences Islami que,

و كتب مانكوفسكى عن الفن الإسلامى فى بولندا:

Mankowsky (T.): Influences of islamic Art Bn Poland, Ars islamica, Vol. II, p.p.

93 - 117.

٣٣- الغزالي: كتاب كيمياء السعادة، وهو مختصر موجز بالفارسية لجزء من كتابه المعروف «إحياء علوم الدين» وقد ترجم هذا الكتاب الموجز إلى العربية والأردية وغيرها، أنظر مادة «غزالي» فى دائرة المعارف الإسلامية: الطبعة الثانية: ج ٢ ص ١٠٤١.

٣٤- الغزالي: إحياء علوم الدين: ج ٤ ص ص ٣٠٢، ٣٠٤.

٣٥- Hartner (W.): The pseudo planetary Nodes of the moon's orbit in Hindu and Islamic Iconographies, Ars Islamica; Vol. 1938 p.p. 113 - 154

٣٦- ريتشارد إيتنجهاوزن: مقال عن الفنون لإسلامية الزخرفية فى: تراث الإسلام: ج ٢ ص ص ٦٠-٨٩

٣٧- البخارى: الصحيح: ج ٢ ص ١٩.

- ٣٨- زكى حسن: التصوير عند العرب: ص ١٣٨.
- ٣٩- عاصم رزق: حفائر البرشا بحث فى مجلة كلية الآداب - جامعة الملك سعود، مجلد ١٢، عدد ٢ سنة (١٩٨٥) ص ٥٧٠ حاشية ٦.
- ٤٠- چاستون فيت: مجلة المشرق، مجلد (٣٤) سنة (١٩٣٦) ص ص ٤٨١ - ٤٨٢.
- ٤١- أبو صالح الألفى: الموجز فى تاريخ الفن العام: ص ٢٠٥.
- ٤٢- ريتشارد إيتنجهاوزن: المرجع السابق: ص ٤٨٣.
- ٤٣- چاستون فيت: المرجع السابق: ص ٤٨٣.
- ٤٤- بشر فارس: سر الزخرفية الإسلامية: ص ١٦.
- ٤٥- Bourgoïn (J): Les Elements de L'Art Arabe, Paris 1879.
- ٤٦- زكى حسن: فنون الإسلام: ص ص ٥١٥ - ٥١٨، الأطلس: شكل ٥٤٠، والشرح الوارد عنه ص ٤٦٦.
- ٤٧- سورة العلق: الآيات من ١-٥.
- ٤٨- سورة القلم: آية ١.
- ٢- هوامش الباب الأول،
- ٤٩- حسن الباشا: مدخل إلى الآثار الإسلامية: ص ٣٦٣، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين: ص ٥٢.
- ٥٠- سورة السجدة: آية ٧.
- ٥١- سورة ص: الآيتان ٧١-٧٢.
- ٥٢- سورة الرحمن: الآيتان ١٤-١٥.
- ٥٣- عبد العزيز الحميد، صالح العبيدى: الفنون العربية الإسلامية: ص ١٥٩.
- ٥٤- الفريد لو كاس وترجمة زكى اسكندر، محمد زكريا غنيم: المواد والصناعات عند قدماء المصريين: ص ص ٥٩٧-٦١٦.
- كوك (١) وترجمة عوض جندى: الصناعات والصناع: ص ٢٠٧.
- ٥٥- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٥٠-٥٣.
- ٥٦- أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى: ص ص ٢٦٩-٢٧٣، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ١٧٦-١٧٩، ص ص ١٨٠-١٨٢، محمود إبراهيم: الخزف الإسلامى فى مصر: ص ص ٧١-٧٧.
- REZQ (A.M.): Crafts and industries in Mediaeval Egypt, PH.D Theases, Warsaw Univ. 1978, p.p. 77- 79.
- ٥٧- سعاد ماهر: الفنون الإسلامية: ص ص ١٤-١٦، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٣٧٦.
- ٥٨- زكى حسن: فنون الإسلام: ص ص ٢٥٨-٣٤٤، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٥٠ حاشية ١، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٣٧٦.

- ٥٩- م.س. ديمانند وترجمة أحمد عيسى: الفنون الإسلامية: ص ص ١٧٥-١٧٦، عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي: ص ص ١٩٧-١٩٨.
- ٦٠- البخاري: الصحيح: كتاب الأطعمة: ج٣ ب٢٧ ص ٣٧.
- ٦١- زكي حسن: الفن الإسلامي في مصر: ص ١٠٤.
- ٦٢- عبد العزيز الحميد، العبيدي: المرجع السابق: ص ١٦٠.
- ٦٣- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ص ١٦٤-١٦٥.
- ٦٤- زكي حسن: الأطلس: ص ص ٤٢٤-٤٢٦ (الشرح الوارد عن شكل ١٨٨)
- ٦٥- المقرئزي: خطط: ج٢ ص ٤٦٢.
- ٦٦- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص ٥٤، أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي: ص ص ٢٧٤-٢٧٥.
- ٦٧- Olmer: Fdiltres de Gargoulets
(الذي طبعته دار الآثار العربية سنة ١٩٣٢)
- ٦٨- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص ص ١٧٣-١٧٦.
- ٦٩- المقرئزي: خطط: ج١ ص ٦٣٦.
- ٧٠- سورة النور: آية ٣٥.
- ٧١- Ettinghaus (R.): The uses of spheronical vessels in the Muslim East, Joure. of the Near Eastern studies; Vol, I,XXIV, No.3 1965.
- ٧٢- زكي حسن: فنون الإسلام: ص ٦٧ ٢.
- ٧٣- نفس المرجع: ٢٦٩.
- ٧٤- البخاري: الصحيح: كتاب الأشربة: ج٣ ب٢٧ ص ١١٣.
- ٧٥- زكي حسن: الفن الإسلامي في مصر: ص ١٠٤.
- ٧٦- ناصر خسرو: سفر نامه: ص ص ١٠٨-١٠٩ وانظر أيضا: عرض وتحقيق سفر نامه للدكتور يحيى الخشاب في تراث الإنسانية: مجلد ١ ج٨ ص ص ٦٤١-٦٥٣.
- ٧٧- حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٣٧٨-٣٧٩، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ص ١٧٥-١٧٦.
- ٧٨- زكي حسن: فنون الإسلام: ص ٣١٨، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٣٦٣، إرنست كونل: المرجع السابق: ص ٥٤.
- ٧٩- زكي حسن: المرجع السابق: ص ٣١١، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢١٦-٢١٧، إرنست كونل: المرجع السابق ٥٤.
- ٨٠- زكي حسن: المرجع السابق: ص ٣١١-٣١٢، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢١٧، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٣٧٧-٣٧٩.
- ٨١- زكي حسن: المرجع السابق: ص ص ٣١٦-٣١٧، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢١٧.
- ٨٢- زكي حسن: المرجع السابق: ص ص ٣١٤-٣١٥، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢١٧.

- ٨٣- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ص ٢١٧-٢١٨.
- ٨٤- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٣٢٠، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢١٨.
- ٨٥- م.س. ديمانند: نفس المرجع: ص ٢١٩، زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٣٢١-٣٢٢.
- ٨٦- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ص ٢١٩-٢٢٠.
- ٨٧- م.س. ديمانند: نفس المرجع: ص ٢٢٠، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٣٢١.
- ٨٨- زكى حسن: نفس المرجع: ص ٣٢٢-٣٢٥، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ص ٢٢٠-٢٢١.
- ٨٩- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٢١.
- ٩٠- زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٣٢٥-٣٢٦، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ص ٢٢٠-٢٢١،
إرنست كونل: المرجع السابق: ص ١١٣، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٣٧٤، ٣٧٦-٣٧٧.
- ٩١- زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٣٢٦-٣٢٧، إرنست كونل: المرجع السابق: ص ص ١٧٨-١٧٩.
- ٩٢- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص ١١٥.
- ٣- هوامش الباب الثاني:
- ٩٣- الأوبسديان (Obsidian) صخر كتلى بركانى زجاجى النسيج يتراوح لونه بين البنى والأسود نتيجة لوجود دقائق الماغنيتايت ومعادن سليكات الحديد والمغنسيوم، ومعظم أنواع الأوبسديان غنية بالسيلكا، وتركيبها الكيميائى يشابه كل من الجرانيت والرايوليت. راجع خالد تركى، محمد أبو صقر: علم الأرض: ص ١٤١.
- ٩٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١١٥.
- ٩٥- نفس المرجع: ص ١١٦.
- ٩٦- نفس المرجع: ص ١١٦ حاشية ٢.
- ٩٧- نفس المرجع: ص ١١٧.
- ٩٨- الغزولى: مطابع البدور فى منازل السرور: ج ١ ص ١٢٨.
- ٩٩- سورة الإنسان: آية ١٥.
- ١٠٠- حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٤١٥.
- ١٠١- الحسن بن عمر: آثار الأول فى ترتيب الدول: ص ١٦٥، عاصم رزق: مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية: ص ٢٣.
- ١٠٢- زكى حسن: فنون الإسلام: ص ٥٨٢-٥٨٣، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٣١.
- ١٠٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص ١٤١ زكى حسن: فنون الإسلام: ص ٥٨٥.
- ١٠٤- عبد الرحمن فهمى: صنع السكة فى فجر الإسلام: ص ٤٧-٥١.
- ١٠٥- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٣٤.
- ١٠٦- نفس المرجع: ص ٢٣٥.
- ١٠٧- نفس المرجع: ص ٢٣٦.

- ١٠٨- نفس المرجع: ص ٢٣٦.
- ١٠٩- حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٤٢٤-٤٢٨، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٣٦، زكى حسن: فنون الإسلام: ص ٥٩٢ - ٥٩٧.
- ١١٠- المقرئى: خطط: ج ٢ ص ١٣٨.
- ١١١- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٣٢٦ - ٣٢٧.
- ١١٢- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٣٨.
- ١١٣- نفس المرجع: ص ٢٣٨.
- ١١٤- زكى حسن: فنون الإسلام: ص ٥٩١.
- ١١٥- نفس المرجع: ص ٦٠٣.
- ١١٦ راجع حشبة رقم ٧٠.
- ١١٧- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٤٢.
- ١١٨- نفس المرجع: ص ٢٤٠.
- ١١٩- نفس المرجع: ص ٢٤١.
- ١٢٠- نفس المرجع: ص ٢٤١ - ٢٤٢.
- ١٢١- نفس المرجع: ص ٢٤٤ - ٢٤٥.
- ١٢٢- نفس المرجع: ص ٢٤٦.
- ١٢٣- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٦١٢.

Lanc Poole: The saracens In Egypt, p.p. 221-224, Briggs (M.S.) Muhammadan architecture in Egypt and Palestine, p.p 226 - 228

- ١٢٤- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص ١٤٤.
- ١٢٥- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٣١، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص ١١٩، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٤١٥، زكى حسن: فنون الإسلام: ص ٥٨٤.
- ١٢٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١١٨، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٣١، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٨٤.
- ١٢٧- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٣١، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٨٤، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٤١٥.
- ١٢٨- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٨٤، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٤١٥، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٣١، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١١٨.
- ١٢٩- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٣١، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٨٤، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٤١٥.
- ١٣٠- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٨٤، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١١٩، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٣٢.

١٣١- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١١٩، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٨٤، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٣٢.

١٣٢- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٣٣، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١١٩.

١٣٣- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٨٥، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١١٩، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٤١٥، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٣٥.

٤- هوامش الباب الثالث:

١٣٤- الفريد لو كاس وترجمة زكى اسكندر، محمد زكريا غنيم: المواد والصناعات عند قدماء المصريين: ص ص ٣٢٧-٣٥٢.

١٣٥- نفس المرجع: ص ص ٣٦٠-٣٧٢.

١٣٦- نفس المرجع: ص ص ٣٨٧-٣٩٥.

١٣٧- هنرى رياض وآخرون: دليل آثار الاسكندرية: ص ص ٨٦، ١١٥.

١٣٨- نفس المرجع: ص ص ١١٧-١١٨.

١٣٩- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين: ص ١٠٨.

١٤٠- جودت جبرة: المتحف القبطى وكنائس القاهرة القديمة: ص ص ٤٦-٤٧.

١٤١- سورة الزخرف: آية ٧١.

١٤٢- راجع حاشية رقم ٨٣.

١٤٣- راجع حاشية رقم ٦٠.

١٤٤- راجع حاشية رقم ٧٤.

١٤٥- محمد عبد العزيز مرزوق: مكانة الفن الإسلامى بين الفنون: ص ص ٣١-٣٢.

١٤٦- نعمت علام: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية: ص ٦٦، زكى حسن: فنون الإسلام: ص ٥١٠، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٤١.

١٤٧- حسن الباشا: المرجع السابق: ص ص ٣٨٣-٣٩١، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٠٨-٥٠٩، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين: ص ١٠٩-١١٠.

١٤٨- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٤٢.

١٤٩- زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٥١٢-٥١٤، وأنظر أيضا إرنست كونل: الفن الإسلامى: ص ٥٤.

١٥٠- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٤١، زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٥١٤-٥١٦، ٥٧٧.

١٥١- زكى حسن: نفس المرجع: ص ٥٢١.

١٥٢- المقرئى: خطط: ج ٢ ص ص ١٣٧-١٤٢، زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٥٢١-٥٢٣، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٥٣.

١٥٣- نعمت علام: المرجع السابق: ص ٩١، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٥٣.

١٥٤- زكى حسن: فنون الإسلام: ص ص ٥٤٩-٥٥٠، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٥٤.

- ١٥٥- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٥٠، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٥٤.
- ١٥٦- نعمت علام: المرجع السابق: ص ص ١٣٩ - ١٤٠.
- ١٥٧- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ص ١٥٤-١٥٥، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٥١.
- ١٥٨- زكى حسن: فنون الإسلام: ص ص ٥٥٤-٥٥٥، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٥٥.
- ١٥٩- زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٥٥٥-٥٥٦، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١١٥.
- ١٦٠- أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى: ص ٢٨٨، محمد مصطفى: دليل موجز متحف الفن الإسلامى: ص ٤٩، زكى حسن: فنون الإسلام: ص ٥٣٣.
- ١٦١- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٥٦، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٥٦.
- ١٦٢- محمد مصطفى: المرجع السابق: ص ص ٥٢-٥٤.
- ١٦٣- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٥٥.
- ١٦٤- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٥٩.
- ١٦٥- نفس المرجع: ص ص ٥٥٨-٥٥٩.
- ١٦٦- نفس المرجع: ص ص ٥٥١-٥٥٢.
- ١٦٧- سورة الأنفال: آية ٦٠.
- ١٦٨- حسن الباشا: المرجع السابق: ص ص ٤٠١-٤١٣.
- ١٦٩- المقرئى: خطط: ج ٢ ص ١٠٥، زكى حسن: فنون الإسلام: ص ٥٥٣-٥٥٤.
- ١٧٠- Dimand (M.S): Unpublished Metalwork of the Rasulid sultans of Yemen (Metropolitan Museum studies) Vol.3, part 2, June 1931, Van Berchem (M.) Journal Asiatique, serie, 10, Vol.3, p.p. 5-96.
- ١٧١- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٥٧، زكى حسن، المرجع السابق: ص ٥٦٢.
- ١٧٢- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٥٧.
- ١٧٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص ١٤٩، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ص ٤١٣-٤١٤.
- ١٧٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١٥٠.
- ١٧٥- سورة الفتح: آية ١-٢.
- ١٧٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ١٥١-١٥٢، زكى حسن: فنون الإسلام: ص ص ٥٧١-٥٧٢.
- ١٧٧- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١٥٢، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ص ٤١٣-٤١٤.
- ١٧٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ١٥٤-١٥٥.
- ١٧٩- نفس المرجع: ص ١٥٥.
- ١٨٠- حسن الباشا: المرجع السابق: ص ص ٣٨٢-٣٨٣، زكى حسين: فنون الإسلام: ص ٥٥١، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين: ص ١٠٧.

- ١٨١- حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٣٨١، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١٠٧، ولنفس المؤلف: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني: ص ١٤٨.
- ١٨٢- حسن الباشا: المرجع السابق: ص ص ٣٨١ - ٣٨٢، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون العربية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص ١٠٧، ولنفس المؤلف: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني: ص ص ١٤٨، ١٤٩ حاشية ١.
- ١٨٣- زكي حسن: فنون الإسلام: ص ٥٥١، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٣٨٢، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني: ص ١٤٩.
- ١٨٤- زكي حسن: فنون الإسلام: ص ص ٥٢٧، ٥٥١، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١٤٩.
- ١٨٥- المقرئ: خطط: ج ٢ ص ١٠٥، وراجع أيضا حاشية رقم ١٦٩.
- ١٨٦- غوستاف لويون وترجمة عادل زعيتر: حضارة العرب: ص ص ٥١٢ - ٥١٣، زكي حسن: فنون الإسلام: ص ص ٥٣٠، ٥٤٠، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٣٨٢، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ١٥٦، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١٤٩ حاشية.
- ١٨٧- محمد عبد العزيز مرزوق: نفس المرجع: ص ١٤٩.
- ١٨٨- زكي حسن: المرجع السابق: ص ص ٥٥١ - ٥٥٢.
- ٥- هوامش الباب الرابع:**
- ١٨٩- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص ٨٧، زكي حسن: فنون الإسلام: ص ٤٤٢.
- ١٩٠- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٨٧.
- ١٩١- رجب عزت: تاريخ الأثاث من أقدم العصور: ص ص ٥٢ - ٥٦.
- ١٩٢- نفس المرجع: ص ٥٦.
- ١٩٣- هنري رياض وآخرون: المرجع السابق: ص ص ٦٨ - ٦٩، ١١٩.
- ١٩٤- نفس المرجع: ص ١٢٢.
- ١٩٥- جودت جبرة: المرجع السابق: ص ص ٤٦ - ٤٧، رؤوف حبيب: دليل المتحف القبطي: ص ٧٢.
- ١٩٦- نفس المرجع: ص ص ٤ - ٤، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص ٨٨.
- ١٩٧- محمد عبد العزيز مرزوق: نفس المرجع: ص ٨٨، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٤٢٩، ٤٤١.
- ١٩٨- حسن الباشا: نفس المرجع: ص ٤٤٢، حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص ٩١، زكي حسن: فنون الإسلام: ص ص ٤٦٤، ٤٦٩، ٤٧٠.
- ١٩٩- الحميد والبيدي: المرجع السابق: ص ٧٢، نعمت علام: المرجع السابق: ص ص ٣٨ - ٣٩.
- ٢٠٠- م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ١١٥، زكي حسن: المرجع السابق: ص ٤٤٢.
- ٢٠١- م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ص ١١٥ - ٦ - زكي حسن: المرجع السابق: ص ٤٤٣ - ٤٤٧.

- ٢٠٢- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١١٦.
- ٢٠٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص ص ٨٨-٨٩، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٤٨، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ص ١١٦-١١٧.
- ٢٠٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٨٩-٩١.
- ٢٠٥- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١١٧، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٤٨، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ٢٨٠.
- ٢٠٦- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٨٠.
- ٢٠٧- المقرئى: خطط: ج ١ ص ٣١٦، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٢٠٨.
- ٢٠٨- محمد عبد العزيز مرزوق: نفس المرجع: ص ٢١٠.
- ٢٠٩- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١١٨.
- ٢١٠- غوستاف لويون وترجمة عادل زعبيتر: المرجع السابق: ص ٥١٤.
- ٢١١- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٩٥-٩٦، ونفس المؤلف: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني: ص ١٥٩، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٤٤٣، دائرة المعارف البريطانية: مادة عاج.
- ٢١٢- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص ٩٦، ولنفس المؤلف: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني: ص ١٦٠.
- ٢١٣- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٩٧، ولنفس المؤلف: المرجع السابق ص ١٦٠-١٦١.
- ٢١٤- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني: ص ١٦١.
- ٢١٥- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٣١، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٩٣، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص ٩٨.
- ٢١٦- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٩٣.
- ٢١٧- حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٤٤٢، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١١٨، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٥٠.
- ٢١٨- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١١٩، زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٤٥١-٤٥٢.
- ٢١٩- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١١٩، زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٤٥٢، ٤٥٤.
- ٢٢٠- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ص ١١٩-١٢٠، زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٤٤٥-٤٥٧، الألفى: المرجع السابق: ص ٢٨١، محمد مصطفى: المرجع السابق: ص ٣٤، نعمت علام: المرجع السابق: ص ٨٨، إرنست كونل وترجمة أحمد موسى: المرجع السابق: ص ٥١.
- ٢٢١- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٥٨، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٢٠، الألفى: المرجع السابق: ص ٢٨٢.
- ٢٢٢- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ص ١٢٠-١٢١، زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٤٥٨-٤٥٩، محمد مصطفى: المرجع السابق: ص ٤٢.

- ٢٢٣- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٥٤، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٢١.
- ٢٢٤- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٥٠، إرنست كونل: المرجع السابق: ص ٥٠.
- ٢٢٥- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٦٤، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٢٢.
- ٢٢٦- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٦٤، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٢٢، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٤٣٣-٤٣٤.
- ٢٢٧- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٣٢، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٩٨.
- ٢٢٨- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٣٢، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٩٨.
- ٢٢٩- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٣٢، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٠٤.
- ٢٣٠- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٢٢، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٦٧.
- ٢٣١- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٦٩، الألفى: المرجع السابق: ص ٢٨٣.
- ٢٣٢- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٢٣.
- ٢٣٣- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٧٠.
- ٢٣٤- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٢٣، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٧٠-٤٧٢.
- ٢٣٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني: ص ١٦٥-١٦٦.
- ٢٣٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١٦٨.
- ٢٣٧- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٣٣.
- ٢٣٨- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٠٤.
- ٢٣٩- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١٦٣.
- ٢٤٠- نفس المرجع ص ١٦٣-١٦٤.
- ٢٤١- حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٤٤٠.
- ٢٤٢- محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامى - تاريخه وخصائصه: ص ١٤٦-١٤٩، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٤٤٠.
- ٢٤٣- حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٤٤٠.
- ٤٤٤- نفس المرجع: ص ٤٤١.
- ٢٤٥- نفس المرجع: ص ٤٢٩.
- ٢٤٦- نفس المرجع: ص ٤٤٠-٤٤١.
- ٦- هوامش الباب الخامس:
- ٢٤٧- سليم حسن: مصر القديمة: ج ١ ص ٨١، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ٧، ولنفس المؤلفة: الفن القبطى: ص ٣٧، مصطفى حسين: دراسات فى تطور فنون النسيج والطباعة: ص ٨. Braulik: Alte Aegyptische Gewebe: p.54.
- ٢٤٨- محمد سلطان: الألياف النسيجية: ص ٩، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ٨، عبد الرافع كامل: مدخل إلى تكنولوجيا النسيج والتأبستري: ص ٦-٧.

- ٢٤٩- رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص ٥١ حاشية ٢، محمد سلطان: المرجع السابق: ص ٩، سعاد ماهر: الفن القبطي: ص ٣٧، محمد عبد العزيز مرزوق: تاريخ صناعة النسيج فى الاسكندرية: ص ٢، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ١٢، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ٧.
- ٢٥٠- Kees: Aegypten: P.72.
- ٢٥١- Lutz: Textiles and costumes among the people of the Near East: P.59.
- ٢٥٢- مرجريت تروبل وترجمة مجدى فريد: أصول التصميم فى الفن الإفريقى: ص ٣١.
- ٢٥٣- مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ٩.
- ٢٥٤- سليم حسن: المرجع السابق: ج ٢ ص ٨٥، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ٧، ولنفس المؤلفة: الفن القبطي: ص ٣٧، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ١٢، رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص ٥١، محمد سلطان: المرجع السابق: ص ٩.
- ٢٥٥- سليم حسن: المرجع السابق: ج ٢ ص ٨٥، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٣، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ١٢.
- ٢٥٦- مصطفى حسين: نفس المرجع: ص ١٠.
- ٢٥٧- أنظر القطع أرقام ١٦٤٦، ١٦٤٧، ٦٠٩٤، ٦٠٩٧ بالمتحف المصرى بالقاهرة، وراجع أيضا: رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص ٥٣-٥٤، محمد سلطان: المرجع السابق: ص ٩، سعاد ماهر: الفن القبطي: ص ٣٨، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ١٠، ١٩.
- ٢٥٨- أنظر القطعة رقم ١٦٦٥ بالمتحف المصرى بالقاهرة وهى من نسيج الكتان المخطط الملون، وراجع أيضا: رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص ٥٣-٥٤، محمد سلطان: المرجع السابق: ص ٩، سعاد ماهر: الفن القبطي: ص ٣٨، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ١٠، ١٩.
- ٢٥٩- Johl (G.H.) Alte Aegyptische Webestule, p.p. 13-14.
- ٢٦٠- سعاد ماهر: المرجع السابق: ص ٣٩-٤٠، ولنفس المؤلفة: النسيج الإسلامى: ص ٦٣-٦٤.
- ٢٦١- عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ٦-٧، سعاد ماهر: المرجع السابق: ص ٨، ١٧.
- ٢٦٢- لم يكثر استخدام الصوف إلا منذ العصر اليونانى، وكان يصنع حينذاك فى منفيس على أيدى النساء، راجع سليم حسن: المرجع السابق: ج ٢ ص ١١٧، رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص ٥١، سعاد ماهر: الفن القبطي: ص ٣٨، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ١٧، عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ٦.
- ٢٦٣- رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص ٥٢ حاشية ١، محمد سلطان: المرجع السابق: ص ١٠، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٨، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ٢٠.
- ٢٦٤- Griffith & Crowfoot: On the early use of Cotton in the Nile valley, p.5 F.F.
- ٢٦٥- إبراهيم نصحي: تاريخ مصر فى عصر البطالمة: ج ٢ ص ٥٤٧، سعاد ماهر: المرجع السابق: ص ٨، عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ٧.
- ٢٦٦- سليم حسن: المرجع السابق: ج ٢ ص ٨٦، سعاد ماهر: المرجع السابق: ص ٨٠.
- ٢٦٧- عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ٧، سعاد ماهر: المرجع السابق: ص ٨٠.

Kendrik: Early Mediaeval woven fabrics, p.29,

- ٢٦٨- إبراهيم نصحي: المرجع السابق: ج٢ ص ٥٤٤، سعاد ماهر: النسيج الإسلامي: ص ٨، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٧، سعاد ماهر: الفن القبطي: ص ٤٠.
- ٢٦٩- رءوف حبيب: المرجع السابق: ص ٥٢ حاشية ٢.
- ٢٧٠- سعاد ماهر: النسيج الإسلامي: ص ص ١٧-١٩.
- ٢٧١- رءوف حبيب: المرجع السابق: ص ٥٢ حاشية ٢، محمد سلطان: المرجع السابق: ص ١٠، آدم منز وترجمة محمد عبد الهادي أبو ريذة: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري: ج٢ ص ٣٥٨، Lutz: op.cit: p. 36.
- ٢٧٢- سعاد ماهر: المرجع السابق: ص ٤١.
- ٢٧٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية: ص ٦.
- ٢٧٤- نفس المرجع: ص ٦.
- ٢٧٥- نفس المرجع: ص ١٢.
- ٢٧٦- سعاد ماهر: الفن القبطي: ص ص ٤٣، ٥١-٥٣، ولنفس المؤلفة: النسيج الإسلامي: ص ص ١٣-١٨، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ٣١، حسن حمودة: فن الزخرفة: ص ١١٦، عمر كحالة: الفنون الجميلة في العصور الإسلامية: ص ٢٥، زكي حسن: فنون الإسلام: ص ٣٤٦، عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ٧.
- ٢٧٧- ستيفن رينسمان وترجمة عبد العزيز جاويد: الحضارة البيزنطية: ص ٣٣٧، أبو صالح الألفي: الموجز في تاريخ الفن العام: ص ص ١٤٦-١٤٧.
- ٢٧٨- المقرئزي: خطط ج ٢ ص ٤٦٦، وأنظر أيضا: سعاد ماهر: النسيج الإسلامي: ص ٩.
- ٢٧٩- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني: ص ٩٨، م.س. ديماندا وترجمة أحمد عيسى: المرجع السابق: ص ٢٤٩.
- ٢٨٠- راجع عن الطراز: البلاذري: فتوح البلدان: ص ٢٤٩، البيهقي: المحاسن والمساوي: ص ٤٩٩، سعاد ماهر: النسيج الإسلامي: ص ص ٢٤-٢٨، عمر كحالة: المرجع السابق: ص ٢٥.
- ٢٨١- ابن خلدون: المقدمة: ج١ ص ٥٨.
- ٢٨٢- الفخري: الآداب السلطانية: ص ٢١٧.
- ٢٨٣- محمد عبد العزيز مرزوق: تاريخ صناعة النسيج في الاسكندرية: ص ١٦٩.
- ٢٨٤- ابن عبد ربه: العقد الفريد: ج١ ص ١٥٣.
- ٢٨٥- ابن خلدون: المصدر السابق: ج٢ ص ١٥٨.
- ٢٨٦- المقرئزي: المصدر السابق: ج١ ص ٢٥٥.
- ٢٨٧- المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر: ج١ ص ١٦١.
- ٢٨٨- ابن الأثير: الكامل في التاريخ: ج٧ ص ١٥٩.
- ٢٨٩- البيهقي: المصدر السابق: ص ص ٤٩٨-٤٩٩.

- ٢٩٠- ابن عبد ربه: المصدر السابق: ج١ ص ٢٨٤، الإيشيى: المصدر السابق: ج٢ ص ٤٧.
- ٢٩١- عمر كحالة: المرجع السابق: ص ٢٥٠، أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى: ص ٢٩٣، محمد عبد العزيز مرزوق: مكانة الفن الإسلامى بين الفنون: ص ١٢٦، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ٤٦.
- ٢٩٢- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٩٩-١٠٠، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ٤٨.
- ٢٩٣- ابن خلدون: المصدر السابق: ص ٢١٠-٢١١.
- ٢٩٤- المقرئى: المصدر السابق: ج٢ ص ٤٦٦.
- ٢٩٥- أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ٢٩٣.
- ٢٩٦- أنور الرفاعى: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين: ص ١٦٢، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ٨٥.
- ٢٩٧- أنور الرفاعى: المرجع السابق: ص ١٦١، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ٢٩٦-٢٩٧، Kramers (J.h): Geography and commerce, P.104.
- ٢٩٨- عبد المنعم رسلان: الحضارة الإسلامية فى صقلية وجنوب إيطاليا: ص ٨٩، كونل: المرجع السابق: ص ٥٦.
- Wiet (G.), Comb, Sauvaget: Repertoire chronologique, Tome, V111, P.148
- ٢٩٩- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١٢٨، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ٤٨-٤٩.
- ٣٠٠- مصطفى حسين: نفس المرجع: ص ٦٥، كونل وترجمة أحمد موسى: المرجع السابق: ص ٥٦.
- ٣٠١- ابن حوقل: المسالك والممالك: ص ٨٩.
- ٣٠٢- ابن بطوطة: الرحلة: ص ٩٥.
- ٣٠٣- المقدسى: أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم: ص ٢٠١-٢٠٢.
- ٣٠٤- الجاحظ: التبصر بالتجارة: ص ٢٢.
- ٣٠٥- المقرئى: الخطط: ج١ ص ٢٠٤.
- ٣٠٦- نفس المصدر: ج١ ص ٣٨٢.
- ٣٠٧- البخارى: الصحيح: (شرح القسطلاتى) ج١٠ ص ٣٨٢.
- ٣٠٨- الإمام السبكى: المصدر السابق: ص ١٩١، ابن الحاج: المصدر السابق: ج١ ص ٧١.
- ٣٠٩- صحيح مسلم بشرح القسطلاتى: ج١٠ ص ٢٧٩.
- ٣١٠- Pfister (R.), Textiles de palmyra (Revue des Arts Assiatique, V111, paris 1934.
- ٣١١- Lamm: Cotton in Mediaeval Textiles of the Near East, P.7
- ٣١٢- سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ١٥-١٦.
- ٣١٣- عمر كحالة: المرجع السابق: ص ٢٥، نعمت علام: المرجع السابق: ص ٦٤.

- ٣١٤- مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ٤٤.
- ٣١٥- نعمت علام: المرجع السابق: ص ٥٨.
- ٣١٦- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٥٠، نعمت علام: المرجع السابق: ص ٦٤.
- ٣١٧- نعمت علام: المرجع السابق: ص ص ٦٤-٦٥.
- ٣١٨- أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ٢٩٤، عمر كحالة: المرجع السابق: ص ٢٥٣، محمد مصطفى: المرجع السابق: ص ٨١.
- ٣١٩- أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ٢٩٤.
- ٣٢٠- عمر كحالة: المرجع السابق: ص ٢٥٤، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٥١.
- ٣٢١- م.س. ديمانند: نفس المرجع: ص ٣٥١.
- ٣٢٢- ياقوت الحموى: معجم البلدان: ج ٤ ص ١٤٤، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص ٧٧.
- ٣٢٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني: ص ص ١١٩-١٢٠.
- ٣٢٤- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٧٧، الألفى: المرجع السابق: ص ٢٩٨.
- ٣٢٥- محمد عبد العزيز مرزوق: تاريخ الحضارة المصرية: ج ٢ ص ص ٥٩٦-٥٩٧.
- ٣٢٦- س.د. جوتابن وترجمة عطية القوصى: دراسات في التاريخ الإسلامى والنظم الإسلامية: ص ١٧٠.
- ٣٢٧- زكى حسن: فنون الإسلام: ص ٣٩٧، عبد الرحمن زكى: الفسطاظ وضاحتها المسكر والقطائع: ص ٩٦، عفيف بهنسى: المرجع السابق: ص ٢٠٦.
- ٣٢٨- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ص ٢٧٧-٢٧٨.
- ٣٢٩- سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ٨٥، عمر كحالة: المرجع السابق: ص ٢٥١.
- ٣٣٠- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٥٣.
- ٣٣١- المقرئى: المصدر السابق: ج ٢ ص ٣١.
- ٣٣٢- سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ٨٥.
- ٣٣٣- راجع عن هذا التقسيم: سعاد ماهر: نفس المرجع: ص ص ٨٥-٨٦.
- ٣٣٤- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٥٤.
- ٣٣٥- نعمت علام: المرجع السابق: ص ٩٦.
- ٣٣٦- أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ٢٩٤، عمر كحالة: المرجع السابق: ص ٢٥١.
- ٣٣٧- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ص ٢٢٥-٢٥٦.
- ٣٣٨- مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ٥٤، نعمت علام: المرجع السابق: ص ٩٦.
- ٣٣٩- دافيد رايس وترجمة منير الإصبهى: الفن الإسلامى: ص ١٠٨، نعمت علام: المرجع السابق: ص ٩٥.
- ٣٤٠- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٥٦.
- ٣٤١- نفس المرجع: ص ص ٢٥٦-٢٥٧.

- ٣٤٢- دافيد رايس: المرجع السابق: ص ١٦٤.
- ٣٤٣- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٥٧، عمر كحالة: المرجع السابق: ص ص ٢٥٠-٢٥١، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ص ٥٤-٥٥.
- ٣٤٤- عمر كحالة: المرجع السابق: ص ٢٥٢، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ٢٩٥، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ص ٥٧-٦١.
- ٣٤٥- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ١٦٩.
- ٣٤٦- المقرئى: المصدر السابق: ج ٢ ص ١٤٣، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ٢٩٨، م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٧٨.
- ٣٤٧- سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ٨٨، إنست كونل: المرجع السابق: ص ١١٩.
- ٣٤٨- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٥٧.
- ٣٤٩- دافيد رايس: المرجع السابق: ص ١٦٤.
- ٣٥٠- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٥٧، عمر كحالة: المرجع السابق: ص ص ٢٥٠-٢٥١، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ص ٥٤-٥٥.
- ٣٥١- عمر كحالة: المرجع السابق: ص ٢٥٢.
- ٣٥٢- أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ٢٩٥، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ص ٥٧-٦١.
- ٣٥٣- نعمت علام: المرجع السابق: ص ص ١٩٨-١٩٩.
- ٣٥٤- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٥٨.
- ٣٥٥- عمر كحالة: المرجع السابق: ص ٢٥٢، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ٥٥، إنست كونل: المرجع السابق: ص ١١٩، محمد مصطفى: المرجع السابق: ص ٨٣.
- ٣٥٦- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص ص ١٠٣-١٠٤.
- ٣٥٧- سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ١٢٧، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١٠٦.
- ٣٥٨- دافيد رايس: المرجع السابق: ص ص ٢١٦-٢١٨، عمر كحالة: المرجع السابق: ص ٢٥٦، إنست كونل: المرجع السابق: ص ١٧٤.
- ٣٥٩- نعمت علام: المرجع السابق: ص ٢٣٣.
- ٣٦٠- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٦٩، عمر كحالة: المرجع السابق: ص ٢٥٦.
- ٣٦١- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٥٥ حاشية ١.
- ٣٦٢- أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ٢٩٦.
- ٣٦٣- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٧١، نعمت علام: المرجع السابق: ص ٢٣٣، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ٢٧.
- ٣٦٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ١٠٧-١٠٨.
- ٣٦٥- نفس المرجع: ص ١٠٩.
- ٣٦٦- نعمت علام: المرجع السابق: ص ١٩٩.

- ٣٦٧- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ١٢٤.
- ٣٦٨- نفس المرجع: ص ١٢٥.
- ٣٦٩- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٩٦، عمر كحالة: المرجع السابق: ص ٢٦٣.
- ٣٧٠- نعمت علام: المرجع السابق: ص ٢٣٦.
- ٣٧١- م.س. ديمانند: المرجع السابق: ص ٢٩٨.
- ٣٧٢- راجع عن استخدام الكتان والصوف في أعمال الغزل والنسيج بمعلومات أكثر: اليعقوبي: كتاب البلدان: ص ٣٣٧، المقدسي: المصدر السابق: ص ٢٠٣، ابن عماني: قوانين الدواوين: ص ٨١، عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ص ٣٠-٣٤، ٣٥-٤٠، الفريد لو كاس: المرجع السابق: ص ٢٣٦، رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص ٥٢.
- Rezq (A.M.): op. cit. p.p.49-52.
- ٣٧٣- عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ج ١ ص ١٨-١٩.
- ٣٧٤- محمد عبد العزيز مرزوق: صناعة النسيج في الاسكندرية في عصر البطالة: ص ١١.
- ٣٧٥- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الإخشيديين: ص ٢٩٧.
- ٣٧٦- توفيق عبد الجواد: تاريخ العمارة والفنون الإسلامية: ج ٣ ص ٢٤٦.
- ٣٧٧- الحسن بن عمر: لطائف المعارف: ص ٩٧.
- ٣٧٨- محمد جمال الدين سرور: دولة بني قلاوون في مصر: ص ٢٩٨.
- ٣٧٩- المقرئ: المصدر السابق: ج ١ ص ٤١.
- ٣٨٠- البلاذري: المصدر السابق: ص ٢٢٢.
- ٣٨١- ابن عبد ربه: المصدر السابق: ج ٣ ص ٢٩٨.
- ٣٨٢- ابن تغري بردي: النجوم الزاهرة: ج ٤ ص ٢١٧.
- ٣٨٣- سعاد ماهر: النسيج الإسلامي: ص ص ٣٢-٣٦.
- ٣٨٤- ثناء بلال: الملابس في العصرين القبطي والإسلامي: ص ص ٧-٨، أبو صالح الألفي: الموجز في تاريخ الفن العام: ص ص ١٤٦-١٤٧.
- ٣٨٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية: ص ٩١.
- ٣٨٦- Thomson: Tapestry woven fabrics, p.143.
- ٣٨٧- Hooper: Hand loom weaving, p.p.132-133.
- ٣٨٨- مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ٢٨، محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية: ص ٥ حاشية ٢، سعاد ماهر، الفن القبطي: ص ص ٤٧-٥٠، ونفس المؤلفة: النسيج الإسلامي: ص ص ٣٢-٤١، رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص ٥٢ حاشية ٣.
- ٣٨٩- سعاد ماهر: الفن القبطي: ص ٤٨، ونفس المؤلفة: النسيج الإسلامي: ص ص ١٠٢-١٠٣، عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ص ٥١-٨١.

Hooper: op. cit. p.132- 133.

٣٩٠- سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ٦٠، ولنفس المؤلفة: الفن القبطى: ص ٤٨، مارجريت تروبل: المرجع السابق: ص ٣٢.

٣٩١- سعاد ماهر: الفن القبطى: ص ص ٤٧- ٥٠، عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ص ٩٧- ١٠٤، ص ص ١١٣- ١٥١،

Hooper: op. cit. p.p. 132-133, Migon; les Art du Tissus, l,p.13.

٣٩٢- سعاد ماهر: الفن الإسلامى: ص ١٠٧، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ٣٠، مارجريت تروبل: المرجع السابق: ص ٣٤، عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ص ٩٩- ١٠٢.

٣٩٣- مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ٣١، محمد عبد العزيز مرزوق: تاريخ صناعة النسيج فى الاسكندرية فى عهد البطالة: ص ٥ حاشية ١، مارجريت تروبل: المرجع السابق: ص ٣٤، سعاد ماهر: عصر الانتقال: ص ١١٤، ولنفس المؤلفة: الفن القبطى: ص ٣٨.

٣٩٤- عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ج ٢ ص ص ٥١- ٥٣.

٣٩٥- مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ص ٢٩- ٣٠، مارجريت تروبل: المرجع السابق: ص ٣٢.

٣٩٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٥ حاشية ٣، سعاد ماهر: الفن القبطى: ص ص ٥٨- ٥٩، ولنفس المؤلفة: النسيج الإسلامى: ص ١١٤.

٣٩٧- سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ٢١، ولنفس المؤلفة: الفن القبطى: ص ص ٣٩، ٥٠.

٣٩٨- سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ٦٥، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ٣٠.

٣٩٩- مصطفى حسين: نفس المرجع: ص ٣٢.

٤٠٠- سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ١١٧.

٤٠١- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٥ حاشية ١، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ص ٢١- ٢٣، ١١٤.

٤٠٢- مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ص ٣٢- ٣٣.

٤٠٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص ص ١٠٩- ١١٠.

٤٠٤- راجع عن هذه المواد الصبغية: الفريد لوكاس: المرجع السابق: ص ٢٤١، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ص ٤٣- ٤٤، رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص ص ٥٣- ٥٤، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ٣٢، حسن حمودة: المرجع السابق: ص ١١٤،

Rezq (A.M.): op.cit. p.53.

Archur (H.): Tanning materials, p.p. 112- 115

-٤٠٥

Watrer (J.): Ahistory of tecnology, Vol.2, p.p. 147- 186,

Rezq (A.M): op .cit. p.p. 53- 54.

وانظر أيضا: الثعاللى: فقه اللغة وسر العربية: ص ٣٥٨، محمد فريد وجدى: دائرة معارف القرن (١٤- ٢٠م): ص ٤٣٧.

٧- هوامش الباب السادس:

- ٤٠٦- ابن خلدون: المصدر السابق: ص ٤٥٦، أحمد عطية الله: دائرة المعارف الحديثة: ص ٤٣٢.
- ٤٠٧- جمال محمد محرز: منازل القسطنطين: ص ٦- ١٠، فريد شافعى: العمارة العربية الإسلامية - ماضيها وحاضرها ومستقبلها: ص ٩ - ١٠.
- ٤٠٨- سعاد ماهر: العمارة الإسلامية على مر العصور: ص ٢١٩- ٢٣٠، صالح لمعي: التراث المعماري الإسلامي في مصر: ص ٦٥- ٦٩، توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: ج ٣ ص ١٩- ٢١.
- ٤٠٩- حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٦١- ٦٢، محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل المماليك: ص ٩- ٢٧، كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية في مصر: ص ١٥، فريد شافعى: العمارة العربية الإسلامية - عصر الولاة: ص ٣٣٥- ٣٩١، كريزويل وترجمة عبد الهادي عبلة: الآثار الإسلامية الأولى: ص ٢٥- ٢٧، ٣١١- ٣٢٨.
- ٤١٠- فريد شافعى: المرجع السابق: ص ٣٣، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٢٥- ٢٧، ثروت عكاشة: القيم الجمالية في العمارة الإسلامية: ص ١٥٧، حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص ٢٨.

Doris Behrens: Islamic Architecture in cairo, p.p. 47- 51,

Creswell (K.A.C.): Ashort Account of Early Muslim Architectuse, p.p. 304- 314.

- ٤١١- كريزويل وترجمة عبد الهادي عبلة: المرجع السابق: ص ٣٨٩.
- ٤١٢- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ١٧- ١٨.
- ٤١٣- كريزويل وترجمة عبد الهادي عبلة: المرجع السابق: ص ٣٨٧، فريد شافعى: المرجع السابق: ص ٣٤.
- ٤١٤- كريزويل وترجمة عبد الهادي عبلة: المرجع السابق: ص ٣٨٩.
- ٤١٥- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ١٧- ١٨، محمود أحمد: دليل موجز لأشهر الآثار العربية بالقاهرة: ص ٣١- ٣٦، فريد شافعى: المرجع السابق: ص ٣٣.
- ٤١٦- أوقطاي أصلان آبا وترجمة أحمد عيسى: فنون الترك وعمائرهم: ص ٥٥.
- ٤١٧- إبراهيم العدوى: مصر الإسلامية: ص ١١٢، ١١٧، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ١٥- ١٦.
- ٤١٨- فريد شافعى: المرجع السابق: ص ٣٤- ٣٥.
- ٤١٩- محمود أحمد: المرجع السابق: ص ٣٧- ٤٦، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ج ١ ص ٣٢- ٤٦، كريزويل وترجمة عبد الهادي عبلة: المرجع السابق: ص ٤٠١، سعاد ماهر: مساجد مصر: ج ١ ص ١٤١، عاصم رزق: المحارب الفاطمية في جوامع القاهرة ومساجدها: ص ٤٦- ٤٢.
- ٤٢٠- دافيد رايس وترجمة منير الإصبغى: المرجع السابق: ص ٤٩، كمال الدين سامح: المرجع السابق:

ص ص ١٩- ٢٠، توفيق عبد الجواد: المرجع السابق ج ٢ ص ٢٨٨، ثروت عكاشة: المرجع السابق السابق: ص ١٧٠،
Neil Makenzie:Ayyubid Cairo. p.133.

٤٢١- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص ١٩- ٢٠، إبراهيم العدوى: المرجع السابق: ص ١١٤.
٤٢٢- فريد شافعى: المرجع السابق: ص ٣٧، توماس آرنولد وترجمة جرجس فتح الباب: تراث الإسلام: ص ٢٤٣، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ١٧١.

Doris Behrens: op. cit. p.p. 54- 55.

٤٢٣- أحمد فكرى: المدخل: ص ص ١١٥- ١١٦، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ٣٤.
٤٢٤- توماس آرنولد وترجمة جرجس فتح الباب: المرجع السابق: ص ٢٤٣، سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون فى دولة الإسلام: ص ٢٣٧، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ١٧٠، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ٣٤.

٤٢٥- أوقطاي أصلان: المرجع السابق: ص ١٥٥، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ٢٣٨.
٤٢٦- كريزويل وترجمة عبد الهادى عبلة: المرجع السابق: ص ٤٠٨، توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: ج ٢ ص ٢٩١.

٤٢٧- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١١٣- ١١٤.
٤٢٨- كريزويل وترجمة عبد الهادى عبلة: المرجع السابق: ص ص ٤٠٠- ٤٠١، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ص ٣٣٤- ٣٣٥، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص ١٦٠.
٤٢٩- توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: ج ٢ ص ٢٩٣، ج ٣ ص ص ٩٦- ٩٧، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ص ١٧٠- ١٧١، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ص ٤١- ٤٢.
٤٣٠- كريزويل وترجمة عبد الهادى عبلة: المرجع السابق: ص ٤٠٤، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ١٧٠، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ٣٤، محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل المماليك: ص ص ٤٣- ٤٤.

٤٣١- كريزويل وترجمة عبد الهادى عبلة: المرجع السابق: ص ص ٤١٥- ٤١٧، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٣٦- ٣٧، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٢١، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ٣٣٨، إبراهيم العدوى: المرجع السابق: ص ١١٥، توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: ج ٢ ص ص ٢٨٨- ٢٩٢، أوقطاي أصلان: المرجع السابق: ص ٥٥، حيان صيداوى: الإسلام وثقوية تطور العمارة العربية: ص ١١٨، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١١٧- ١١٨، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ص ٤٢- ٤٣.

Richard parker & others: Islamic Monuments in Cairo,P. 56.

٤٣٢- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١١٩- ١٢٠، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٣٧- ٣٩.

٤٣٣- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٢٠- ١٢١.

٤٣٤- أحمد فكرى: نفس المرجع: ص ١٢٣، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٤٣.

٤٣٥- أحمد فكري: المرجع السابق: ص ١٢٩-١٣٠، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٤٧-٥١.

٤٣٦- أحمد فكري: المرجع السابق: ص ١٣١-١٣، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٣٩-٤١.

٤٣٧- ابن الزيات: الكواكب السيارة في ترتيب الزيارة في القرافتين الكبرى والصغرى: ص ٥٩-٦٣.

٤٣٨- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ١٦.

٤٣٩- عبد الرحمن زكي: مساجد القاهرة المباركة ومشاهدها: ص ٢٤، سعاد ماهر: مساجد مصر: ج ١ ص ١٥٨-١٦٣.

٤٤٠- توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: ج ٢ ص ٣٧.

٤٤١- ابن دقماق: الانتصار لواسطة عقد الأمصار: ج ٢ ص ٣٥-٤٠، المقرئزي: خطط: ج ٢ ص ١٨، السيوطي: حسن المحاضرة في ملوك مصر والقاهرة: ج ٢ ص ٣٠، فريد شافعي: المرجع السابق: ص ٦١ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٢٣، عاصم رزق: مراكز الصناعة في مصر الإسلامية ص ٥٥-٥٧.

٤٤٢- المقرئزي: المصدر السابق: ج ٣ ص ٤٩، فتحية النبراوي: تاريخ النظم والحضارة الإسلامية: ص ٢٥٣، عفيف بهنسي: العمارة عبر التاريخ: ص ١٨٤، أحمد فكري: العصر الفاطمي: ص ٢١-٢٧، كمال الدين سامح: لمحات في تاريخ العمارة المصرية: ص ٥٦، جومار وترجمة أمين فؤاد: التطور العمراني لمدينة القاهرة منذ نشأتها وحتى سنة ١٨٠٠: ص ٢٥، إبراهيم العدوي: المرجع السابق: ص ١٣٣-١٣٥، الألفي: والمرجع السابق: ص ١٧٨.

Richard parker: op. cBt. p. 169.

٤٤٣- فريد شافعي: المرجع السابق: ص ٧٥-٧٦.

٤٤٤- كمال سامح: العمارة الإسلامية: في مصر: ص ٢٨-٢٩، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ج ١ ص ٦٩-٧٣، أحمد فكري: المرجع السابق: ص ٩٥-١٠٢، عاصم رزق: المحاريب الفاطمية في جوامع القاهرة ومساجدها: ص ٣٦-٣٨.

٤٤٥- راجع عن جامع الحاكم: محمود أحمد: المرجع السابق: ص ٦٠-٦٥، أحمد فكري: المرجع السابق: ص ٦٣-٨٥، عاصم رزق: المرجع السابق: ص ٤٦١-٤٦٥، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ١٤٠-١٤١، وعن جامع الصالح طلائع: محمود أحمد: المرجع السابق: ص ٧٢، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٣٠-٣١، أحمد فكري: المرجع السابق: ١١٠-١٢١، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ج ١ ص ٩٧-١١٠، عاصم رزق: المرجع السابق: ص ٣٨-٤١، وعن مسجد الجيوشي: شحاته عيسى إبراهيم: القاهرة: ص ٦٦-٦٨، سعاد ماهر: المرجع السابق: ج ١ ص ٢٧٧-٢٨٤ عبد الرحمن زكي: بالقاهرة: ص ٨٩-٩٤، عاصم رزق: المرجع السابق ص ٢٩.

٤٤٦- أحمد فكري: المرجع السابق: ص ١٦٢-١٦٦، صالح لمي: المرجع السابق: ص ٩٠.

- ٤٤٧- فريد شافعى: المرجع السابق: ص ص ٦٨-٦٩.
- ٤٤٨- إبراهيم العدوى: المرجع السابق: ص ص ١٤٠-١٤١، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٣٨٠، عبد السلام نظيف: دراسات فى العمارة الإسلامية: ص ١٦.
- ٤٤٩- زكى حسن: الأطلس: ص ص ٢٧٨، ٥٠٤، عبد الرحمن زكى: موسوعة مدينة القاهرة فى ألف عام: ص ص ٨٩-٩١، محمد مصطفى: المرجع السابق ص ٢١، فريد شافعى: المرجع السابق: ص ٧٢.
- ٤٥٠- زكى حسن: المرجع السابق: ص ١٠٨، شكل ٣٣٤.
- ٤٥١- محمد مصطفى: المرجع السابق: ص ٣٨، شكل ٢٩، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: لوحة ٧٦، زكى حسن: المرجع السابق: ص ١١٠، شكل ٣٣٩.
- ٤٥٢- محمد مصطفى: المرجع السابق: ص ٤٣، شكل ٣١، أبو صالح الألفى: لوحة ٦٢، زكى حسن: المرجع السابق: ص ١١٠، شكل ٣٣٩.
- ٤٥٣- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ٧، زكى حسن: المرجع السابق: ص ١١٨، شكل ٣٦٠.
- ٤٥٤- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٢٥-١٢٦، صالح لمعى: المرجع السابق: ص ٩٠، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٥٥-٥٦.

Neil Makenzie: op. p. 130.

- ٤٥٥- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ١٢٦، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٩٤، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٢٩، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ١٨٣.
- ٤٥٦- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٢٦-١٣٩، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٥٦-٥٧، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٢٥، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ١٨٠، عبد السلام نظيف: المرجع السابق: ص ١٦، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص ١٠٢، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ٣٧٣.
- ٤٥٧- صالح لمعى: المرجع السابق: ص ٨٩، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص ١٧٠، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ٣٧٦، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ٤٩، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٥٩.
- ٤٥٨- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٤١-١٤٢، عفيف بهنسى: المرجع السابق: ص ١٨٤، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ٣٧٣، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ٥٤.
- ٤٥٩- كمال الدين سامح: لمحات فى تاريخ العمارة المصرية: ص ٥٧، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ١٤٣، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص ١٧٤، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ٣٧٦، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ٧٢.
- ٤٦٠- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ١٤٤، كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى مصر: ص ٣١، عبد السلام نظيف: المرجع السابق: ص ١٦، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ٩٨.
- ٤٦١- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٩٩-١٠٠.
- ٤٦٢- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ١٤٤، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ١٧، أبو صالح

الألفى: المرجع السابق: ص ص ١٨٢-١٨٩، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ص ٣٨٠-٣٨١.

٤٦٣- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ١٤٥.

٤٦٤- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٢٩، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٤٩-١٥٠، محمود أحمد: المرجع السابق: ص ٤، صالح لمى: المرجع السابق: ص ٩٠، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ٣٧٩، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ١٨٨، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ٧٠، Neil Ma;enzie: op. cit. p. 130.

٤٦٥- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٥٠-١٥١، صالح لمى: المرجع السابق: ص ٩١.

٤٦٦- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٥٢-١٥٣، عفيف بهنسى: المرجع السابق: ص ٨٤.

٤٦٧- محمود أحمد: المرجع السابق: ص ٤، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٥٤-١٥٧، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٨٦-٨٨.

٤٦٨- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٥٩-١٦٠، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٨٩.

٤٦٩- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص ٢٧-٢٨، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ١٨٩. ٤٧٠- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٢٩، ولتفس المؤلف: لمحات فى تاريخ العمارة المصرية: ص ٥٧.

٤٧١- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٦٠-١٦١، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٥٨-٥٩.

٤٧٢- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٦٢-١٦٥، كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى مصر: ص ٢٧، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٥٨-٥٩.

٤٧٣- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٦٥-١٦٦، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٧٤-٧٥.

٤٧٤- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص ٢٧-٢٨، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٦٧-١٧٠، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ١٨٣، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٦٨-٦٩، محمود أحمد: المرجع السابق: ص ص ٣-٤، عبد السلام نظيف: المرجع السابق: ص ١٦، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص ١٧٤، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ٣٧٦.

٤٧٥- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٧٤-١٧٥، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٢٧، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ١٨٢، محمود أحمد: المرجع السابق: ص ٤، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٦١-٦٣.

٤٧٦- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٧٥-١٧٦، محمود أحمد: المرجع السابق: ص ٤.

٤٧٧- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٧٦-١٧٧.

٤٧٨- حيان صيداوى: المرجع السابق: ص ١٨٧، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ٨٠. ٨١

- ٤٧٩- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ٧٨-٧٩، حيان صيداوى: المرجع السابق: ص ١٨٨، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٨٠-٨١.
- ٤٨٠- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ١٨٢، توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: ج ٢ ص ٣٩.
- ٤٨١- ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص ١٧٠، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ١٨٣.
- ٤٨٢- أحمد فكرى: المرجع السابق: ١٩٠، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ص ٣٧٤، ٣٧٥، حيان صيداوى: المرجع السابق: ص ١٨٨.
- ٤٨٣- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ١٩٨-٩٩، حيان صيداوى: المرجع السابق: ص ١٧٩، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ٣٧٧.
- ٤٨٤- أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ٢٠٠، توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: ج ٢ ص ٣٩، حيان صيداوى: المرجع السابق: ص ١٨٨.
- ٤٨٥- صالح لمعى: المرجع السابق: ص ٩٠، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ٢٠٠، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ٣٧٩.
- ٤٨٦- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٢٩، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص ٢٠١-٢٠٣.
- ٤٨٧- م.س. ديماند وترجمة أحمد عيسى: المرجع السابق: ص ١٠٨.
- ٤٨٨- نفس المرجع: ص ١٠٨، زكى حسن: فنون الإسلام: ص ٦٣٦،

Hautcoeur (L.) et Wiet (G.): Les Mosques du Cairo, p.53.

- ٤٨٩- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ج ١ ص ٨٥.
- ٤٩٠- أحمد فكرى: العصر الأيوبي: ص ص ٧٩-٨٠.
- ٤٩١- نفس المرجع: ص ص ٨٠-٨١.
- ٤٩٢- نفس المرجع: ص ص ٨١-٨٢.
- ٤٩٣- نفس المرجع: ص ص ٨٢-٨٣.
- ٤٩٤- نفس المرجع: ص ٨٣.
- ٤٩٥- نفس المرجع: ص ٨٤.
- ٤٩٦- نفس المرجع: ص ص ٨٤-٨٥.
- ٤٩٧- عاصم رزق: مجموعة ابن مزهر المعمارية بالقاهرة: ص ١٥، أحمد مختار العبادى: قيام دولة المماليك الأولى فى مصر والشام: ص ص ١٧٩-١٩٩، سعيد عاشور: المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك: ص ٦.
- ٤٩٨- فريد شافعى: المرجع السابق: ص ١٢١.
- ٤٩٩- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ص ١٨-١٩.

Doris Behrens, op. cit. p.p. 15 - 18.

٥٠٠- أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٩١، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص ص١٩ - ٢٠.

Doris Behrens: op. cit. p.p. 19 - 26.

٥٠١- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٣٨، حسن عبدالوهاب، المرجع السابق: ص١١٨، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٩٣، سعد زغلول عبدالحميد: المرجع السابق: ص٤٦٥، إبراهيم العدوى: المرجع السابق: ص١٥٩.

٥٠٢- صالح لمى: المرجع السابق: ص٣٨، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص ص٣، ١٢٩، لين بول وترجمة حسن إبراهيم: سيرة القاهرة: ص١٩٤، عبدالسلام نظيف: المرجع السابق: ص٣١٠، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: ج٣ ص٥٤.

Ernest Grub & Oleg Grabar: Architecture of the Islamic world, p.p. 134-136.

٥٠٣- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٣٦، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص٢٠٣، سعد زغلول عبدالحميد: المرجع السابق: ص٤٦٥، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص٧٤، عبد الرحمن زكى: القاهرة تاريخها وآثارها: ص١١١.

٥٠٤- صالح لمى: المرجع السابق: ص٤٢.

٥٠٥- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص٣٦ - ٣٩، سعد زغلول عبدالحميد: المرجع السابق: ص٤٧١، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: ج٢ ص٤٣، حسن عبدالوهاب: من روائع العمارة الإسلامية في مصر: ص٣٠٨.

٥٠٦- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٣٦، سعد زغلول عبدالحميد: المرجع السابق: ص٤٦٥، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص٧٤، عبد الرحمن زكى: المرجع السابق: ص١١١.

٥٠٧- أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٩٩، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٤٠.

٥٠٨- حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص٣٠٩، محمود أحمد: المرجع السابق: ص٧.

٥٠٩- سعاد ماهر: مساجد مصر: ج٢ ص٢١، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص٤٠، ٤٩ - ٥٠، محمود أحمد: المرجع السابق: ص٧، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: ج٢ ص٤٥، سعاد ماهر: العمارة الإسلامية على مر العصور: ص ص٤٧٩ - ٤٨٠.

٥١٠- محمود أحمد: المرجع السابق: ص٧، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص٣٠٩.

٥١١- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٣٨، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ص١٩٥، ٢٠٣، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص٧.

٥١٢- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٤٠، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص ص٣٠٨ - ٣١٠، سعد زغلول عبدالحميد: المرجع السابق: ص ص٤٧٩ - ٤٨٠.

٥١٣- فريد شافعى: المرجع السابق: ص١٢٢.

٥١٤- سعاد ماهر: مساجد مصر: ج٢ ص٢٠، ولنفس المؤلفة: العمارة الإسلامية على مر العصور: ص٤٧٩.

- ٥١٥- صالح لمي: المرجع السابق: ص ص ٩٠ - ٩١.
- ٥١٦- محمود أحمد: المرجع السابق: ص ٦، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص ٧٤، عبدالرحمن زكي: المرجع السابق: ص ١١١، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: ج ٢ ص ٤٢، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص ٣١٠.
- ٥١٧- عفيف بهنسي: المرجع السابق: ص ٨٨، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص ٣١٤، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: ج ٢ ص ٤٣.
- ٥١٨- محمود أحمد: المرجع السابق: ص ص ٦ - ٧، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص ٧٤، عبدالرحمن زكي: المرجع السابق: ص ١١١، سعد زغلول عبدالحميد: المرجع السابق: ص ٤٦٦.
- ٥١٩- محمد عبدالعزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص ص ٢١ - ٣٦، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص ٣١١، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: ج ٢ ص ٤٢.
- ٥٢٠- عبدالسلام نظيف: المرجع السابق: ص ص ٣٥٦ - ٣٧٥، دلى وترجمة محمود أحمد: العمارة العربية بمصر: ص ص ٧ - ٨، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: ج ٢ ص ٤٥٩.
- ٥٢١- صالح لمي: المرجع السابق: ص ٣٩، عاصم رزق: مجموعة ابن مزمهر: ص ١٥٢.
- ٥٢٢- دلى وترجمة محمود أحمد: المرجع السابق: ص ص ١٨ - ٢٠، عاصم رزق: المرجع السابق: ص ص ١٥٠ - ١٥١.
- ٥٢٣- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص ٨٢ - ٨٥، حيان صيداوى: المرجع السابق: ص ٢١٣.
- ٥٢٤- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٨٥، حيان صيداوى: المرجع السابق: ص ٢١٤.
- ٥٢٥- صالح لمي: المرجع السابق: ص ص ٣٠ - ٤٠، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ص ١٣٩ - ١٤٠، كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية في مصر: ص ص ٨٣ - ٨٤، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: ج ٣ ص ص ٥٧ - ٥٨، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص ١٣٠.
- ٥٢٦- عبداللطيف إبراهيم: الوثائق في خدمة الآثار: ص ٧٤ حاشية ١، زكى حسن: فنون الإسلام: ص ص ١٥٢ - ١٥٣.
- ٥٢٧- دلى وترجمة محمود أحمد: المرجع السابق: ص ص ٨ - ٩، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ص ٢١٧ - ٢١٨.
- ٥٢٨- صالح لمي: المرجع السابق: ص ص ٤٠ - ٤١.
- ٥٢٩- صالح لمي: نفس المرجع: ص ص ٧٧ - ٧٨، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ١٣٥، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٨٠.
- ٥٣٠- عبدالسلام نظيف: المرجع السابق: ص ص ٤١٦ - ٤١٩، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ١٣٦، صالح لمي: المرجع السابق: ص ص ٧٨ - ٧٩، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٨٠، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: ج ٣ ص ٥٨.
- ٥٣١- صالح لمي: المرجع السابق: ص ٧٧، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: ج ٢ ص ٢٥٨.
- ٥٣٢- فريد شافعى: المرجع السابق: ص ص ٢٠٠ - ٢٠١، عاصم رزق: المرجع السابق: ص ١٤٦، دلى وترجمة محمود أحمد: المرجع السابق: ص ص ١ - ٢، صالح لمي: المرجع السابق: ص ٨٠، أبو

صالح الألفى: المرجع السابق: ص ٣٦ - ٣٩، توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: ج ٢ ص ٢١٤ - ٢٥٥، ج ٣ ص ٥٦ - ٥٧، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ١٣٦ - ١٣٣. أحمد فكرى: المدخل: ص ٢٩، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ١٣٦.

Creswell (K.A.C.): Ashort Account of Early Muslim Architecture, p. 104.

٥٣٤- صالح لمى: المرجع السابق: ص ٨١.

Creswell: Op. cit. p. 104.

٥٣٥- دلى وترجمة محمود أحمد: المرجع السابق: ص ١١ - ١٢، صالح لمى: المرجع السابق: ص ٨٦.

٥٣٦- صالح لمى: نفس المرجع: ص ٨٦.

٥٣٧- نفس المرجع: ص ٤٤.

٥٣٨- فريد شافعى: عصر الولاة: ص ٦٣٣.

٥٣٩- صالح لمى: المرجع السابق: ص ٤٥.

٥٤٠- نفس المرجع: ص ٤٦.

٥٤١- نفس المرجع: ص ٤٦.

٥٤٢- نفس المرجع: ص ٨٧ - ٨٨.

٥٤٣- عاصم رزق: المرجع السابق: ص ١٢١، حيان صيداوى: المرجع السابق: ص ١٦٦ - ١٦٨.

٥٤٤- سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ٢٢، الشيخ طه الولى: المساجد فى الإسلام: ص ٣٤.

٥٤٥- عاصم رزق: المرجع السابق: ص ١٢٤.

٥٤٦- أوليج جرابارو وترجمة حسين مؤنس: تراث الإسلام: ص ١٣ - ٥٧.

٥٤٧- زكى حسن: فنون الإسلام: ص ٢٤٨.

٥٤٨- عاصم رزق: المرجع السابق: ص ١٢٨ - ١٣٣.

٥٤٩- زكى حسن: المرجع السابق: ص ٤٩ - ٥٠، صالح لمى: المرجع السابق: ص ٤٧، سنانلى لين

بول وترجمة حسن إبراهيم: المرجع السابق: ص ٢٠٤.

٥٥٠- عاصم رزق: المرجع السابق: ص ١٣٢.

٥٥١- سورة القلم: آية ١.

٥٥٢- سورة العلق: آية ٣ - ٥.

٥٥٣- صالح لمى: المرجع السابق: ص ٤٩، حسن الباشا: مدخل: ص ٣١٤.

٥٥٤- صالح لمى: المرجع السابق: ص ٥٠.

٥٥٥- فريد شافعى: العمارة العربية الإسلامية - ما ضيها وحاضرها ومستقبلها: ص ١٢٢، كمال الدين

سامح: المرجع السابق: ص ٤٤، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ١٩٨ - ٢٠٠، سعد

زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ٤٧٤ - ٤٨٨.

- ٥٥٦- سورة البقرة آية ١٤٤.
- ٥٥٧- سورة البقرة: آية ١٥٢.
- ٥٥٨- سورة الإنسان: آية ٥.
- ٥٥٩- سورة النحل: آية ٩٠.
- ٥٦٠- سورة الجمعة: آية ٩.
- ٥٦١- سورة التوبة: آية ١٨.
- ٥٦٢- سورة الدخان: آية ٥١ - ٥٣.
- ٥٦٣- سورة البقرة: آية ٢٥٥.
- ٥٦٤- سورة الرحمن: آية ٢٦ - ٢٧.
- ٥٦٥- صالح لمعى: المرجع السابق: ص ٥٢، عاصم رزق: المرجع السابق: ص ١٣٥.
- ٥٦٦- ابن إياس: بدائع الزهور: ج ٤ ص ٦٨.
- ٥٦٧- سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ٢٢٦ - ٢٢٧.
- ٥٦٨- صالح لمعى: المرجع السابق: ص ٥٣.
- ٥٦٩- سعاد ماهر: مساجد مصر: ج ٥ ص ٧ - ٨، محمود أحمد: المرجع السابق: ص ٨، حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص ٢٠، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ٢٢٦، كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية في مصر: ص ٥١.
- ٥٧٠- عبد الرحمن زكى: القاهرة - تاريخها وأثارها: ص ٢٣١.
- ٥٧١- نفس المرجع: ص ٢٣٤.
- ٥٧٢- نفس المرجع: ص ٢٣٥ - ٢٣٦.
- ٥٧٣- حسن عبد الوهاب: العمارة الإسلامية في مصر في العصر العثماني: ص ١٨، عبد الرحمن زكى: المرجع السابق: ص ٢٣٦.
- ٥٧٤- سعاد ماهر: المرجع السابق: ج ٥ ص ٤٨.
- ٥٧٥- حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص ٣٠، عبد الرحمن زكى: المرجع السابق: ص ٢٣٢.
- ٥٧٦- سعاد ماهر: المرجع السابق: ج ٥ ص ٤٦، عبد الرحمن زكى: المرجع السابق: ص ٢٣٢.
- ٥٧٧- ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص ١٠٩، عبد الرحمن زكى: المرجع السابق: ص ٢٣٢.
- ٥٧٨- توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: ج ٢ ص ٤٦، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ٢٢٨، عبد الرحمن زكى: المرجع السابق: ص ٢٣٢، صالح لمعى: المرجع السابق: ص ٩١.
- ٥٧٩- محمود أحمد: المرجع السابق: ص ٨، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٥٥ - ٥٦، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ٢٠.
- ٥٨٠- فريد شافعى: المرجع السابق: ص ١٤١.
- ٥٨١- سعاد ماهر: المرجع السابق: ج ٥ ص ٤٨ - ٤٩، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٥٣، عبد الرحمن زكى: المرجع السابق: ص ٢٣٣، فريد شافعى: المرجع السابق: ص ١٤٣.

- ٥٨٢- حسن عبدالوهاب: من روائع العمارة الإسلامية في مصر: ص ٣١٩، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص ص ٢٣٨ - ٢٤٠.
- ٥٨٣- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٥١، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص ص ٢٣٨ - ٢٤٠.
- ٥٨٤- حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص ٣١٨، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٥٩، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص ٢٣٧.
- ٥٨٥- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٥٢، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص ٢٣٦.
- ٥٨٦- فريد شافعى: المرجع السابق: ص ١٤٣.
- ٥٨٧- حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص ٤١٦، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٥١.
- ٥٨٨- كمال الدين سامح: نفس المرجع ص ص ٥٤ - ٥٥.
- ٥٨٩- حسن عبدالوهاب: العمارة الإسلامية في مصر في العصر العثماني: ص ١٨.
- ٥٩٠- فريد شافعى: المرجع السابق: ص ١٤٣، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٥١.
- ٥٩١- فريد شافعى: المرجع السابق: ص ١٤٣، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص ٢٣٦.
- ٥٩٢- ثروت حكاشة: المرجع السابق: ص ١١١.

Doris Behrens: op. cit, p.p. 27 - 33.

- ٥٩٣- حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص ١٨، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص ٢٣٢.
- ٥٩٤- حسن عبدالوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص ص ٢١، ٣١٧، ولنفس المؤلف: العمارة الإسلامية في مصر في العصر العثماني: ص ١٨.
- ٥٩٥- فريد شافعى: المرجع السابق: ص ١٤٧.
- ٥٩٦- حسن عبدالوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص ٢١.
- ٥٩٧- فريد شافعى: المرجع السابق: ص ١٤٨.
- ٥٩٨- حسن عبدالوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص ٢٢، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٦٣.
- ٥٩٩- حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص ص ٢١ - ٢٢.
- ٦٠٠- حسن عبدالوهاب: العمارة الإسلامية في عصر محمد علي: ص ٢٠.
- ٦٠١- حسن عبدالوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص ٢١.
- ٦٠٢- نفس المرجع: ص ١٩.
- ٦٠٣- كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٦٤، ولنفس المؤلف: لمحات في تاريخ العمارة المصرية: ص ٦٥، عبدالسلام نظيف: المرجع السابق: ص ٣٢، حسن عبدالوهاب، تاريخ المساجد الأثرية: ص ٣٨٤.
- ٦٠٤- كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية في مصر: ص ٦٤، ولنفس المؤلف: لمحات في تاريخ العمارة المصرية: ص ٦٦.
- ٦٠٥- حسن عبدالوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص ص ٣٦٨ - ٣٧١.

مصادر ومراجع الكتاب

مصادر ومراجع الكتاب

أولاً: المصادر العربية:

- البخارى (أبو عبد الله محمد بن بردازبة).
- الصحيح (كتاب الأطعمة وكتاب الأشربة).
- طبعة بولاق (١٣١٢هـ / ١٨٩٢م).
- الإيشيهى (الشيخ شهاب الدين أحمد).
- المستطرف فى كل فن مستظرف.
- الطبعة الثانية - القاهرة (١٣٥٤هـ / ١٩٣٥م).
- ابن الأثير (أبو الحسن على بن محمد).
- الكامل فى التاريخ.
- تحقيق سعيد عاشور فى تراث الإنسانية - الجزء الثانى.
- ابن الأخوة (محمد بن محمد القرشى).
- معالم القرية فى أحكام الحسبة.
- تحقيق روبن لوى - كمبردج (١٩٣٧م).
- الأزرقى (أبو الوليد محمد بن عبد الله).
- أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار.
- طبعة مكة المكرمة (١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م).
- ابن إياس (أبو البركات محمد بن أحمد الحنفى).
- بدائع الزهور فى وقائع الدهور المسمى تاريخ مصر.
- ٣ أجزاء طبعة بولاق (١٣١١-١٣١٢هـ)، جزءان (٤-٥) تحقيق محمد مصطفى القاهرة (١٩٣٦هـ - ١٩٦١م).
- ابن بطوطة (أبو عبد الله محمد بن إبراهيم اللواتى الطنجى).
- تحفة الأنظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار المسماة بالرحلة.
- الطبعة الأزهرية الأولى (١٣٤٦هـ / ١٩٢٨م).
- البلاذرى (أحمد بن يحيى البغدادى).

- فتوح البلدان.
- الطبعة الأولى - القاهرة (١٣١٩هـ / ١٩٠١م).
- البيهقي (أحمد بن الحسين بن علي النيسابوري).
- للمحاسن والمساوي.
- مطبعة فردريك (١٣٢٠هـ).
- ابن تفرى بردى (جمال الدين أبو المحاسن يوسف).
- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة.
- نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية - القاهرة (١٣٨٣هـ / ١٩٦٣م).
- ابن تيمية (عبد السلام بن عبدالله الحارثي الدمشقي).
- الحسبة في الإسلام.
- دار الكاتب العربي (بدون).
- الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد).
- فقه اللغة وسر العربية.
- القاهرة (١٣٥٢هـ / ١٩٣٣م).
- الجاحظ.
- التبصر بالتجارة.
- القاهرة (١٣٥٤هـ).
- ابن الحاج (محمد بن محمد العبدري).
- المدخل.
- القاهرة (١٢٩٣هـ / ١٨٧٣م).
- ابن حوقل (أبو القاسم بن حوقل النصيبى).
- المسالك والممالك.
- طبعة ليدن (١٨٧٢م).
- ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون المغربي).
- العبر وديوان البتدا والخبر المسمى بالمقدمة.
- القاهرة (١٣٢٧هـ / ١٩٠٧م).

- ابن دقماق (إبراهيم بن محمد بن أيدير العلاني).
الانتصار لواسطة عقد الأمصار.
القاهرة (١٣٠٩هـ).
- ابن رسته (علي بن أحمد بن عمر).
الأعلاق النفيسة.
طبعة لندن (١٨٩٢م).
- ابن الزيات (شمس الدين محمد).
الكواكب السيارة في ترتيب الزيارة في القرافتين الكبرى والصغرى.
القاهرة (١٣٢٥هـ / ١٩٠٧م).
- السبكي (الإمام تاج الدين بن عبد الوهاب).
معبد النعم ومعبد النقم - تحقيق محمد النجار وآخرون.
الطبعة الأولى - القاهرة (١٣٦٧هـ / ١٩٤٨م).
- السمهودي (جمال الدين أبو المحاسن عبدالله).
وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى.
القاهرة (١٣٢٦هـ / ١٩٠٦م).
- ابن سيدة (أبو الحسن علي بن إسماعيل).
المخصص.
طبعة بيروت (١٩٦٦م).
- السيوطي (الشيخ جلال الدين الشافعي).
حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة.
القاهرة (١٢٩٩هـ / ١٨٧٩م).
- ابن عبدون (محمد بن أحمد التجيبي).
رسالة في القضاء والحسبة - تحقيق ليفي برونفسال.
القاهرة (١٩٥٥م).
- ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد الأندلسي).
العقد الفريد - تحقيق مجموعة علماء.
القاهرة (١٣٥٣هـ / ١٩٣٥م).

- ابن عمر (الحسن بن عبدالله بن محمد).
- آثار الأول فى ترتيب الدول (كتاب هامشى فى تاريخ الخلفاء للسيوطى).
- نشر محمد قاسم - القاهرة (١٢٩٥هـ / ١٨٧٥).
- الغزالى (أبو حامد محمد بن أحمد الطوسى).
- كتاب كيمياء السعادة - وهو مختصر موجز لجزء من كتابه المعروف (إحياء علوم الدين) فى دائرة المعارف الإسلامية - الطبعة الثانية - مادة غزالى، وقد ترجم هذا للمختصر إلى العربية وغيرها.
- الغزولى.
- مطالع البدور فى منازل السرور - جزءان.
- طبعة مصر (بدون).
- ابن قتيبة (أبو محمد عبدالله بن مسلم).
- كتاب المعارف.
- القاهرة (١٣٠٠هـ / ١٨٠٠م).
- القرآن الكريم.
- المقدسى (محمد بن أحمد بن أبى بكر البشارى).
- أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم.
- طبعة ليدن (١٩٠٩م).
- المقرئى (نقى الدين أحمد بن على).
- المواعظ والإعتبار بذكر الخطط والآثار المسمى بالخطط.
- طبعة دار التحرير - ٣ أجزاء - القاهرة (١٩٦٧م).
- المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين).
- مروج الذهب ومعادن الجوهر - تحقيق محمد عبد الحميد.
- القاهرة (١٣٨٦هـ / ١٩٦٦م).
- ابن ممتى (الأسعد بن الخطير).
- قوانين الدواوين - تحقيق عزيز سوريال عطية.
- القاهرة (١٣٨٦هـ / ١٩٦٦م).
- ناصر خسرو (معين الدين القباديانى المروزى).

- سفر نامه - ترجمة وتقديم أحمد خالد البدلي.
- جامعة الملك سعود - الرياض (١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م).
- ابن هشام.
- السيرة النبوية.
- ياقوت (شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت الحموي).
- معجم البلدان.
- دار إحياء التراث العربي - بيروت (١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م).
- اليعقوبي (أحمد بن أبي يعقوب بن واضح).
- كتاب البلدان.
- طبعة ليدن (١٨٩٢م).
- ثانياً المراجع العربية:**
- إبراهيم (شحاته عيسى).
- القاهرة - نشأتها - امتدادها.
- دار الهلال - القاهرة (١٩٥٩م).
- إبراهيم (عبد اللطيف - دكتور).
- الوثائق في خدمة الآثار - العصر المملوكي - بحث في المؤتمر الثاني للآثار - بغداد (١٩٥٧).
- إبراهيم (محمود - دكتور).
- الحزف الإسلامي في مصر.
- مكتبة نهضة الشرق - القاهرة (١٩٨٤م).
- أحمد (محمود).
- دليل موجز لأشهر الآثار العربية بالقاهرة.
- طبعة بولاق (١٩٣٨م).
- الألفي (أبو صالح).
- الفن الإسلامي - أصوله - فلسفته - مدارسه.
- الطبعة الثانية - القاهرة (١٩٦٧م).

- الموجز فى تاريخ الفن العام.
- دار النهضة - القاهرة (١٩٨٠م).
- الباشا (حسن - دكتور).
- مدخل إلى الآثار الإسلامية.
- دار النهضة العربية (١٩٨١م).
- بلال (ثناء).
- الملابس فى العصرين القبطى والإسلامى.
- دار النهضة العربية (١٩٨٢م).
- بهنسى (عفيف).
- جمالية الفن العربى - سلسلة عالم المعرفة - الكويت (١٩٧٩م).
- العمارة عبر التاريخ - دمشق (١٩٨٧م).
- تركى (خالد)، أبو صقر (محمد).
- علم الأرض.
- القاهرة (بدون).
- جبرة (جودت - دكتور).
- المتحف القبطى وكنائس القاهرة القديمة.
- الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان (١٩٩٦م).
- حبيب (رؤوف).
- دليل المتحف القبطى وأهم الكنائس والأديرة بمصر القديمة.
- القاهرة (١٣٨٦هـ / ١٩٦٦).
- حسن (زكى محمد - دكتور).
- الفن الإسلامى فى مصر - القاهرة (١٩٣٥م).
- كنوز الفاطميين - القاهرة (١٩٣٧م).
- فنون الإسلام - القاهرة (١٩٤٨م).
- أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية - القاهرة (١٩٥٦م).
- حسن سليم (دكتور).
- مصر القديمة.
- مطبعة الكوثر - القاهرة (١٩٤٠م).

حسين (عبدالله).

الدولة الإسلامية.

القاهرة (١٩٤٧-١٩٤٨م).

حسين (مصطفى).

دراسات فى تطور فنون النسيج والطباعة.

دار نهضة مصر - القاهرة (١٩٦٩م).

- الحميد (عبد العزيز)، العيى (صالح - دكتوران).

الفنون العربية الإسلامية.

بغداد (١٩٧٩م).

- حمودة (حسن على).

فن الزخرفة.

القاهرة (١٩٧٢م).

- الخشاب (يحيى - دكتور).

عرض وتحقيق سفرنامة فى تراث الإنسانية.

- مجلد ١ جزء ٨ ص ص ٦٤١-٦٥٣.

- رزق (عاصم محمد - دكتور).

المحارب الفاطمية فى جوامع القاهرة ومساجدها - مجلة كلية الآداب -

جامعة الملك سعود - الرياض - عدد ١ سنة ١٩٨٤.

- حفائر البرشا - واحدة من أهم الاكتشافات الأثرية القبطية فى مصر - مجلة كلية الآداب -

جامعة الملك سعود - الرياض - مجلد ١٢ عدد ٢ سنة (١٩٨٥).

- مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية - سلسلة الألف كتاب الثانى عدد ٦٨ سنة (١٩٨٩م).

- مجموعة ابن مزهر المعمارية بالقاهرة (المجلس الأعلى للآثار) (١٩٩٥م).

- رسلان (عبد المنعم - دكتور).

الحضارة الإسلامية فى صقلية وجنوب إيطاليا.

مؤسسة تهامة - جدة (١٩٨٠م).

- الرفاعى (أنور).

- تاريخ الفن عند العرب والمسلمين.
 دار الفكر - طبعة ثانية (١٩٧٧م).
 - رياض (هنرى - دكتور وآخرون).
 دليل آثار الاسكندرية.
 مطبعة جامعة الاسكندرية (١٩٦٥م).
 - زكى (عبدالرحمن - دكتور).
 - الفسطاط وضاحيتها العسكر والقطائع - المكتبة الثقافية - عدد ١٥٨ - القاهرة (١٩٦٦م).
 - القاهرة - تاريخها وآثارها من جوهر القائد إلى الجبرتي المؤرخ - القاهرة (١٩٦٦م).
 - مساجد القاهرة المباركة ومشاهدتها - القاهرة (١٩٦٩م).
 - موسوعة مدينة القاهرة فى ألف عام - القاهرة (١٩٨٧م).
 - سامح (كمال الدين - دكتور).
 - العمارة الإسلامية فى مصر (مطبعة جامعة القاهرة ١٩٧٠م).
 - لمحات فى تاريخ العمارة المصرية منذ أقدم العصور حتى العصر الحديث - (المجلس الأعلى للآثار ١٩٨٦م).
 - سرور (محمد جمال الدين - دكتور).
 دولة بنى قلاوون فى مصر.
 دار الفكر العربى - القاهرة (١٩٤٧م).
 - سلطان (محمد - دكتور).
 الألياف النسيجية.
 الاسكندرية (١٩٧٧م).
 - شافعى (فريد محمود - دكتور).
 - العمارة العربية الإسلامية - عصر الولاة - هيئة الكتاب (١٩٧٠م).
 - العمارة العربية الإسلامية - ماضيها وحاضرها ومستقبلها.
 جامعة الملك سعود - الرياض (١٩٨٢م).
 - صيداوى (حيان).
 الإسلام وفنونه تطور العمارة الإسلامية.

- دار المتنبي - بيروت (١٩٩٢م).
- عاشور (سعيد عبدالفتاح - دكتور).
- المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك - القاهرة (١٩٦٢م).
- العصر المماليكى فى مصر والشام - القاهرة (١٩٦٥م).
- العبادى (أحمد مختار - دكتور).
- قيام دولة المماليك الأولى فى مصر والشام.
- مؤسسة شباب الجامعة - الإسكندرية (١٩٨٢م).
- عبدالجواد (توفيق أحمد - دكتور).
- تاريخ العمارة والفنون الإسلامية.
- القاهرة (١٩٧٠-١٩٧١م).
- عبد الحميد (سعد زغلول - دكتور).
- العمارة والفنون فى دولة الإسلام.
- مكتبة منشأة المعارف - الإسكندرية (١٩٨٦م).
- عبدالوهاب (حسن).
- العمارة فى مصر فى العصر العثمانى وعصر محمد على - مجلة العمارة عدد (٤٣-٤) ١٩٤١م.
- من روائع العمارة الإسلامية فى مصر - بحث فى المؤتمر الرابع للآثار - تونس (١٩٦٣م).
- تاريخ المساجد الأثرية - طبعة بولاق (١٩٤٦م)، طبعة هيئة الكتاب (١٩٩٤م).
- العدوى (إبراهيم أحمد - دكتور).
- مصر الإسلامية - درع العروبة ورباط الإسلام.
- الجلس الأعلى للآثار (١٩٩٢م).
- عزت (رجب).
- تاريخ الآثار منذ أقدم العصور.
- هيئة الكتاب (١٩٧٨م).
- عطية الله (أحمد).
- دائرة المعارف الحديثة.

- الطبعة الأولى - القاهرة (١٩٥١-١٩٥٢م).
- عكاشة (ثروت - دكتور).
- القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية.
- دار المعارف (١٩٨١م).
- علام (نعمت).
- فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية.
- دار المعارف - الطبعة الثانية (١٩٧٧م).
- على (جواد - دكتور).
- المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام.
- الجمع العلمى ببغداد (١٩٥٢-١٩٥٣م).
- فارس (بشر).
- سر الزخرفة الإسلامية.
- المعهد العلمى الفرنسى للأثار الشرقية بالقاهرة (١٩٥٢م).
- فاضل (عبدالحالق).
- عربى - آرامى - آشورى.
- مجلة سومر عدد (١٤) سنة (١٩٥٨م).
- فكرى (أحمد - دكتور).
- المدخل إلى مساجد القاهرة ومدارسها - دار المعارف (١٩٦١م).
- العصر الفاطمى - دار المعارف (١٩٦٥م).
- العصر الأيوبي - دار المعارف (١٩٦٩م).
- فهمى (عبدالرحمن - دكتور).
- صنـج السكة فى فجر الإسلام.
- مطبعة دار الكتب (١٩٥٧م).
- كاشف (سيدة إسماعيل - دكتورة).
- مصر فى عهد عصر الإخشيديين.
- القاهرة (١٩٥٠م).

- كامل (عبدالرافع - دكتور).
مدخل إلى تكنولوجيا النسيج والتابستري.
دار المعارف (١٩٨٢م).
- كحالة (عمر).
الفنون الجميلة في العصور الإسلامية.
دمشق (١٩٧٢م).
- لمعى (صالح - دكتور).
التراث المعماري الإسلامي في مصر.
بيروت (١٩٧٥م).
- ماهر (سعاد - دكتورة).
- مساجد مصر وأولياؤها الصالحون - ٥ أجزاء - طبع المجلس الأعلى للشئون الإسلامية
(١٩٧١-١٩٨٣م).
- النسيج الإسلامي - طبعة جامعة القاهرة (١٩٧٧م).
- الفن القبطي - طبعة جامعة القاهرة (١٩٧٧م).
- العمارة الإسلامية على مر العصور - جدة (١٩٨٥م).
- الفنون الإسلامية - هيئة الكتاب (١٩٨٦م).
- محرز (جمال محمد - دكتور).
منازل الفسقاط كما تكشف عنها حفائر الفسقاط.
دار الكتب المصرية (١٩٧٠م).
- مرزوق (محمد عبدالعزيز - دكتور).
- الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية - طبعة المتحف الإسلامي (١٩٤٢م).
- مساجد القاهرة قبل المماليك - القاهرة (١٩٤٢م).
- تاريخ صناعة النسيج في الإسكندرية على عهد البطالة - الإسكندرية (بدون).
- مكانة الفن الإسلامي بين الفنون - مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة - عدد (٩) جزء (١)
مايو (١٩٥٧م).
- الحياة الفنية في مصر الإسلامية من الفتح العربي حتى الفتح التركي - بحث في المجلد الثاني
من كتاب «تاريخ الحضارة المصرية» - القاهرة (١٩٦٣م).

- الفن الإسلامى - تاريخه وخصائصه - بغداد (١٩٦٥م).
- الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين - القاهرة (١٩٧٤م).
- الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى - هيئة الكتاب (١٩٧٤م).
- مصطفى (محمد - دكتور).
- دليل موجز متحف الفن الإسلامى.
- القاهرة (١٩٧٩م).
- النبراوى (فتحية).
- تاريخ النظم والحضارة الإسلامية.
- دار المعارف (١٩٨١م).
- نصحى (إبراهيم - دكتور).
- تاريخ مصر فى عصر البطالمة.
- القاهرة (١٩٤٦م).
- نظيف (عبد السلام - مهندس).
- دراسات فى العمارة الإسلامية.
- هيئة الكتاب (١٩٨٩م).
- وجدى (محمد فريد).
- دائرة معارف القرن (١٤-٢٠).
- القاهرة (١٩٢٤م).
- الولى (الشيخ طه).
- المساجد فى الإسلام.
- دار العلم للملايين - بيروت (١٩٨٨م).

ثالثاً: المراجع الأجنبية المعربة

- آبا (أوقطاي أصلان) وترجمة عيسى (أحمد - دكتور).
- فنون الترك وعمائرهم - استانبول (١٩٨٧م).
- آرنولد (توماس) وترجمة فتح الباب (جرجس).
- تراث الإسلام - طبعة ثالثة - بيروت (١٩٧٨م).

- ايتنجهاوزن (ريتشارد) وترجمة مؤنس (حسين - دكتور وآخرون).
- الفنون الزخرفية والتصوير - بحث فى كتاب «تراث الإسلام» القسم الثانى - سلسلة عالم المعرفة - الكويت (بدون) ص ص ٨٩-٦٠.
- بول (لين) وترجمة إبراهيم (حسن).
- سيرة القاهرة - مكتبة النهضة المصرية (١٩٥٠م).
- تروبل (مرجريت) وترجمة فريد (مجدى).
- أصول التصميم فى الفن الأفريقى - القاهرة (بدون).
- جرابار (أوليچ) وترجمة مؤنس (حسين - دكتور وآخرون).
- بحث عن العمارة الإسلامية فى كتاب «تراث الإسلام» - القسم الثانى
- سلسلة عالم المعرفة - الكويت (بدون) ص ص ٥٩-١٣.
- جوتايين (س. د.) وترجمة القوصى (عطية - دكتور).
- دراسات فى التاريخ الإسلامى والنظم الإسلامية - الكويت (١٩٨٠م).
- جومار وترجمة فؤاد (أيمن).
- التطور العمرانى لمدينة القاهرة منذ نشأتها وحتى سنة (١٨٠٠م).
- مكتبة الخانجي - القاهرة (١٩٨٨).
- دلى (ولفريد) وترجمة أحمد (محمود).
- العمارة العربية بمصر فى شرح المميزات البنائية الرئيسية للطراز العربى.
- المطبعة الأميرية بيولاى (١٩٢٣م).
- ديماندا (م. س.) وترجمة عيسى (أحمد - دكتور).
- الفنون الإسلامية - دار المعارف - الطبعة الثالثة (١٩٨٢م).
- رايس (دافيد) وترجمة الإصبهى (منير).
- الفن الإسلامى - دمشق (١٩٧٧م).
- رينسمان (ستيفن) وترجمة جاويد (عبدالعزیز).
- الحضارة البيزنطية - القاهرة (١٩٦١م).
- كريزويل (ك. أ. س.) وترجمة عبلة (عبدالهادى).
- الآثار الإسلامية الأولى - دمشق - طبعة أولى (١٩٨٤م).

- كوك (أ. أ.) وترجمة جندى (عوض).
- الصناعات والصناع - القاهرة (١٩٢٧م).
- كونل (إرنست) وترجمة موسى (أحمد).
- الفن الإسلامى - دار صادر - بيروت (١٩٦٦م).
- لوبون (غوستاف) وترجمة زعتر (عادل).
- حضارة العرب - الطبعة الرابعة - القاهرة (١٩٦٤م).
- لو كاس (الفريد) وترجمة اسكندر (زكى - دكتور)، غنيم (محمد زكريا).
- المواد والصناعات عند قدماء المصريين - القاهرة (١٩٤٥م).
- منز (آدم) وترجمة أبو ريذة (محمد عبدالهادى).
- الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى - القاهرة (١٩٤٠).

رابعاً المراجع الأجنبية:

Abouseif (D.B.):

- The minarets of cairo (the American universty press, 1948).
- Islamic Architecture in Cairo (the Amer. univ. press, 1989).

Braulik:

Alte Aegyptische Gewebe, (Stuttgart, 1900).

Briggs (M.S.):

Muhammadan Architecture in Egypt and palestine, (London, 1924).

Bourgoin (J.).

Les Elements de l'Art Arabe (Paris, 1897).

Greswell (K.A.C.):

- The Muslim Architecture of Egypt (Oxford; 1952-9).
- Ashort Account of Early Muslim Architecture, (The Amer, Univ. press, 1986).

Dimand (M.S.):

Unpublished Metalwork of the Rasulid Sultans of Yemen (Metropolitan Museum studies, Vol. 3. part 2, June, 1931).

Encyclopedia Britanica:

London, 1966, Art Ivory

Ettinghausen (R.):

The uses of spheronical vessels in the Near East, (journal of the Near Eastern studies, vol. 1. XXIV, No. 3, 1965).

Fikry (A.):

L'Art Roman de puy et les influences Islamique (Paris, 1934).

Grabar (O.):

The formation of Islamic Art (Yale, 1973).

Crowfoot (G.) & Griffith (J.):

Coptic textiles in two faced weaving with pattern in reverse, (Journal of Egyptian Archeology, Vol. XXV, 1039).

Griffith (J.) & Crowfoot (G.):

An early use of cotton in the Nile valley, (Jour. of Egypt. Arch. XX, 1934).

Grube (E.) & Grabar (O.):

Architecture of the Islamic world (London, 1978).

Harvy (A.):

Tanning Materials (London, 1921)

Hautcoeur (L.) et wiet (G.):

Les Mosques du Cairo (Paris, 1932).

Hooper:

Handloom weaving (London, 1926).

Johl (G.H.):

Alte Aegyptische webestule (Leipzig, 1924).

Kuhnel (E.):

**La tradition copte dans les tissus Musulman
(societe d'Archeologie conte, IV, 1938).**

Lamm:

Cotton in Mediaeval Textiles of the Near East, (Paris, 1936).

Lane pool (S.):

- The story of Cairo (London, 1924).

- A history of Egypt in the Middle Ages (London), 1936).

Makenzie (N.):

Ayyubid Cairo, atopographical study, (The Amer. Univ. Press, 1992).

Marcais (G.):

Manuel d'Art Musulman, L'Architecture, 2 Vols. (Paris, 1926-7).

Migeon:

Maneul d'Art Musulman (paris, 1907).

Olmer (P.)

Les filteres de Gargoulettes (Catalogue general de Musee Arabe du Caire, Le Caire, 1932).

Parker (R.) & Others:

Islamic Monuments in Cairo (The Amer. Univ. Press, 1984).

Rezq (A.M.):

- Crafts and industries in Mediaeval Egypt, (P.H.D.)- Warsaw Universty, 1978).**
- The craftsmen of Muslim Egypt and their social and Military Rank during the Mediaeval Period, (Islamic Archaeological studies, E.A.O. press, 1991, Vol. 4, p.p 1-13.**

Singer (Ch.) & Holmyard (E.):

Ahistory of technology, vol. 2, the Mediterranean civilization and the Middle Ages 700 B.C. to A.D. 1500 Oxpord, 1957).

Thomson (W.J.):

Tapestry woven fabrics, (London, 1930).

Van Berchem (M.):

Notes d'Archeoloie Arabe (Journal Asiatique, & serie, Tomes XVLL, XIX, PARIS, 1891).

Wiet, Comb & Sauvaget:

Repertoire chronologique d'Epigraphie Arabe, 12 Vols, Le Gaisre, 1931-1950).

Lutz:

Textiles and Costumes among the people of the Near East.

Kendrik (A.F.):

Early Mediaeval woven fabrics (London, 1925).

فهرس الأشكال

فهرس الأشكال

رقم الشكل	بيانہ
١	زخارف نباتية
٢	زخارف هندسية
٣	زخارف كائنات حية
٤	كتابات عربية
٥	خزف ذو زخارف محفورة في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى إيران فيما بين القرنين (٤-٥هـ / ١٠-١١م).
٦	خزف ذو زخارف محفورة في المتحف البريطاني بلندن ينسب إلى مصر فيما بين القرنين (٥-٦هـ / ١١-١٢م).
٧	خزف ذو زخارف بارزة في مجموعة دوسية ينسب إلى مصر وسوريا في القرن (٥هـ / ١١م).
٨	خزف ذو بريق معدنى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فيما بين القرنين (٣-٤هـ / ٩-١٠م).
٩	خزف تقليد البورسلين الصينى في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى إيران فيما بين القرنين (١٠-١١هـ / ١٦-١٧م).
١٠	بلاطة قاشانية تمثل قصة بهرام جور ومحظيته أزدده في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى إيران في القرن (٧هـ / ١٣م).
١١	فسيفساء رخامية مملوكية الطراز تنسب إلى مصر فيما بين القرنين (٨-٩هـ / ١٤-١٥م).
١٢	فخار مطلى بالمينا في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر في العصر المملوكى فيما بين القرنين (٧-٩هـ / ١٣-١٥م).
١٣	مسارج مختلفة الأشكال في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر في عصر المماليك فيما بين القرنين (٧-٩هـ / ١٣-١٥م).

- ١٤ شمعدان برونزى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى فجر الإسلام فيما بين القرنين (٣-٤هـ / ٩-١٠م).
- ١٥ إناء من فخار غير مدهون تزيته زخارف بارزة بطريقة الباروتين فى متحف برلين ينسب إلى العراق فيما بين القرنين (٥-٧هـ / ١١-١٣م).
- ١٦ شبايك قلل ذات زخارف مختلفة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من صناعة مصر فى العصور الوسطى.
- ١٧ قوارير نפט فى مخازن الفسفاط من صناعة مصر فى العصور الوسطى.
- ١٨ خزف عباسى ذو لون واحد بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة ينسب إلى مصر والعراق وإيران فيما بين القرنين (٣-٤هـ / ٩-١٠م).
- ١٩ خزف عباسى ذو زخارف محفورة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى معظم بلدان العالمين العربى والإسلامى فيما بين القرنين (٥-٦هـ / ١١-١٢م).
- ٢٠ خزف عباسى تقليد خزف أسرة تانج الصينية فى مجموعة فنيه ينسب إلى إيران والعراق ومصر فيما بين القرنين (٢-٤هـ / ٨-١٠م).
- ٢١ خزف ذو زخارف مرسومة بالبريق المعدنى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى إيران والعراق ومصر فيما بين القرنين (٣-٤هـ / ٩-١٠م).
- ٢٢ خزف ذو بريق معدنى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الطولونى فيما بين القرنين (٣-٤هـ / ٩-١٠م).
- ٢٣ خزف ذو زخارف محفورة تحت الدهان فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال القرن (٦هـ / ١٢م).
- ٢٤ خزف فاطمى ذو برزيق معدنى فى مجموعة كلبيان من صناعة مدرسة سعد المصرية فى القرن (٥-٦هـ / ١١-١٣م).
- ٢٥ خزف فاطمى ذو بريق معدنى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من صناعة مدرسة مسلم المصرية فى القرن (٥هـ / ١١م).
- ٢٦ خزف منقوش تحت الدهان فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال القرن (٦هـ / ١٢م).

- ٢٧ خزف ذو زخارف مرسومة تحت الدهان فى مجموعة الكونتيسة دى بهاج
بيارس ينسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٨هـ / ١٤م).
- ٢٨ فخار مطلى بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى
العصر المملوكى فيما بين القرنين (٩٧هـ / ١٣-١٥م).
- ٢٩ زجاج من النوع المعروف باسم المليلفيورى أو الألف زهرة فى متحف كلية
الأثار جامعة القاهرة ينسب إلى مصر والشام فى فجر الإسلام فيما بين
القرنين (١-٢هـ / ٧-٨م).
- ٣٠ زجاج معتم أو نصف شفاف فى متحف برلين ينسب إلى مصر والشام فى فجر
الإسلام فيما بين القرنين (١-٢هـ / ٧-٨م).
- ٣١ أعيرة وزن زجاجية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى بداية
العصر الإسلامى فيما بين القرنين (١-٣هـ / ٧-٩م).
- ٣٢ قمقم من الزجاج فى متحف كلية الأثار جامعة القاهرة تزيينه زخارف مضافة
ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٥-٦هـ / ١١-١٢م).
- ٣٣ قاع آنية زجاجية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزيينه زخارف مموهة بالمينا
ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فى القرن (٥هـ / ١١م).
- ٣٤ آيتان من الزجاج المموه بالمينا برلين تنسبان إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال
القرن (٥-٦هـ / ١١-١٢م).
- ٣٥ إبريق من البلور الصخرى ذى الزخارف المحفورة فى كاندراثة سان مارك
بالبندقية باسم الخليفة العزيز بالله الفاطمى فى القرن (٤هـ / ١٠م).
- ٣٦ زجاج مموه بالمينا فى متحف اللوفر فى باريس والمتحف البريطانى بلندن
ومجموعة يوسف كمال بالقاهرة ينسب إلى مصر وسوريا فى العصر
المملوكى فيما بين القرنين (٧-٨هـ / ١٣-١٤م).
- ٣٧ مشكاة من الزجاج المموه بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم
السلطان الناصر محمد بن قلاوون فى القرن (٨هـ / ١٤م).
- ٣٨ قنينة من الزجاج المموه بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى
مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٨هـ / ١٤م).

- ٣٩ شمسية أو قمرية من الجص المعشق بالزجاج الملون في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى فيما بين القرنين (٨٧٠هـ/ ١٤-١٣م).
- ٤٠ أشرطة برونزية مزخرفة فوق الروابط الخشبية بقبة الصخرة توضح الاقتباس من الزخارف البيزنطية فى القرن (١٠هـ/ ٧م).
- ٤١ تمثال آبل من البرونز فى متحف ميونخ مما عرف عند الأوروبيين باسم أكوا مانيللا ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٦٤٠هـ/ ١٢-١٠م).
- ٤٢ إبريق معدنى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية فى القرن (١-٢٠هـ/ ٨٧٠م).
- ٤٣ شمعدان برونزى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٦٥٠هـ/ ١١-١٢م).
- ٤٤ تمثال عقاب (أو نسر) من البرونز عند مدخل مقبرة مدينة بيزا فى إيطاليا ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال القرن (٦هـ/ ١٢م).
- ٤٥ تمثال ظبى من البرونز فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٦٤٠هـ/ ١٢-١٠م).
- ٤٦ حلوى من الذهب المموه بالمينا والفضة المذهبة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٦٥٠هـ/ ١١-١٢م).
- ٤٧ آنية من النحاس المكفت بالفضة بمتحف اللوفر فى باريس باسم الملك الناصر يوسف صاحب حلب ودمشق فى القرن (٧هـ/ ١٣م).
- ٤٨ إناء من النحاس المكفت بالفضة بمتحف اللوفر فى باريس باسم الملك العادل أبى بكر الثانى فى القرن (٧هـ/ ١٣م).
- ٤٩ صندوق من البرونز المكفت بالفضة فى متحف برلين تزيينه موضوعات زخرفية مسيحية ينسب إلى مصر أو الشام فى العصر الأيوبي خلال القرن (٧هـ/ ١٣م).
- ٥٠ كرسي عشاء من النحاس المكفت بالفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر المملوكى فى القرن (٨هـ/ ١٤م).

- ٥١ رقة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
باسم الأمير كتبغا عبدالواحد فى القرن (١٣هـ / ١٣م).
- ٥٢ مقلمة من النحاس المكفت بالذهب والفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
باسم الملك المنصور محمد فى القرن (٨هـ / ١٤م).
- ٥٣ قمقم من النحاس المكفت بالفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم
السلطان حسن فى القرن (٨هـ / ١٤م).
- ٥٤ صندوق صغير من النحاس المكفت بالفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
باسم الأمير طغاي تمر فيما بين القرنين (٨هـ / ١٤-١٥م).
- ٥٥ تنور من النحاس فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم الأمير قوصون فى
القرن (٨هـ / ١٤م).
- ٥٦ ثريا من النحاس فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم السلطان قايتباى فى
القرن (١٠هـ / ١٦م).
- ٥٧ شمعدان من البرونز المكفت بالفضة فى متحف برلين ينسب إلى مصر فى
العصر المملوكى فى القرن (٨هـ / ١٤م).
- ٥٨ باب خشبى مصفح بالنحاس فى جامع المؤيد أصله من مدرسة السلطان حسن
فى القرن (٨هـ / ١٤م).
- ٥٩ خوذة من الصلب المكفت بالفضة فى المتحف البريطانى بلندن تنسب إلى مصر
فى العصر المملوكى خلال القرن (٩هـ / ١٥م).
- ٦٠ بلطة قتال فى متحف فيينا باسم الملك الناصر محمد بن قايتباى تنسب إلى
مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٩هـ / ١٥م).
- ٦١ زرد (أو قميص قتال) فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى
العصر المملوكى خلال القرن (٩هـ / ١٥م).
- ٦٢ موقد من النحاس المطعم بالفضة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك باسم
السلطان المظفر يوسف صاحب اليمن من صناعة مصر فى العصر المملوكى
خلال القرن (٧هـ / ١٣م).
- ٦٣ صينية من النحاس المكفت بالفضة بمتحف اللوفر فى باريس باسم السلطان على

- بن داوود صاحب اليمن من صناعة مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٨٨٠ هـ / ١٤٤٠ م).
- ٦٤ ألواح خشبية ذات زخارف محفورة فى المسجد الأقصى بالقدس توضع بعض التأثيرات الهيكلينية فى الفنون الإسلامية المبكرة فيما بين القرنين (١٠٣٠ هـ / ٧٩٠ م).
- ٦٥ حشوات خشبية مزخرفة من منبر جامع القيروان تمثل فن الحفر على الخشب فى بداية العصر الإسلامى فيما بين القرنين (١٠٣٠ هـ / ٩٨٠ م).
- ٦٦ وسائل خشبية مزخرفة فى جامع عمرو بن العاص بالفسطاط ترجع إلى عمارة عبدالله بن طاهر التى أجراها بالمسجد فى بداية القرن (١٠٣٠ هـ / ٩٨٠ م).
- ٦٧ قطعة خشبية مطعمة بالعظم والعاج فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى بداية العصر الإسلامى فى مصر خلال القرن (١٠٣٠ هـ / ٩٨٠ م).
- ٦٨ قطعتان خشبيتان ذواتى زخارف محفورة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسبان إلى بداية العصر الإسلامى فى مصر خلال القرنين (١٠٣٠ هـ / ٩٨٠ م).
- ٦٩ باب خشبى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينه زخارف نباتية محورة عملت بطريقة الحفر المائل أو المشطوف ينسب إلى سامرا بالعراق خلال القرن (١٠٣٠ هـ / ٩٨٠ م).
- ٧٠ قطعة خشبية فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة مزينة بطريقة الفسيفساء تنسب إلى مصر فى العصر الطولونى خلال القرن (١٠٣٠ هـ / ٩٨٠ م).
- ٧١ حشوة خشبية فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف مجمعة كالفسيفساء تنسب إلى بداية العصر الإسلامى فى مصر خلال القرن (١٠٣٠ هـ / ٩٨٠ م).
- ٧٢ باب الخليفة الحاكم الذى أمر بصنعه للجامع الأزهر فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى سنة (٤٠٠ هـ / ١٠١٠ م).
- ٧٣ حشوة باب فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينها زخارف نباتية تحيط برأسى حصانين تنسب إلى العصر الفاطمى فى القرن (١١٠ هـ / ١١١٠ م).
- ٧٤ محراب خشبى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أصله من الجامع الأزهر يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى فى القرن (١٢٠ هـ / ١٢٠٠ م).

- ٧٥ حجاب خشبي في كنيسة أبي سيفين بمصر القديمة يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمي في القرن (٥٠٥ هـ / ١١١ م).
- ٧٦ ألواح خشبية فاطمية في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أصلها من القصر الغربي الصغير عثر عليها في بیمارستان قلاوون يرجع تاريخها إلى القرن (٥٠٥ هـ / ١١١ م).
- ٧٧ محراب خشبي من مشهد السيدة نفيسة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمي في القرن (٦٠٥ هـ / ١٢ م).
- ٧٨ محراب خشبي من مشهد السيدة رقية في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمي في القرن (٦٠٥ هـ / ١٢ م).
- ٧٩ تابوت خشبي من مشهد الإمام الحسين في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يرجع تاريخه إلى بداية العصر الأيوبي في القرن (٦٠٥ هـ / ١٢ م).
- ٨٠ حشوات خشبية من تابوت الإمام الشافعي في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يرجع تاريخها إلى بداية العصر الأيوبي في القرن (٦٠٥ هـ / ١٢ م).
- ٨١ قطعة من العظم في متحف المتروبوليتان بنيويورك يزيناها رسم صياد وغزال تنسب إلى مصر في العصر الفاطمي خلال القرن (٥٠٥ هـ / ١١١ م).
- ٨٢ حشوة عاجية في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تزيناها زخارف نباتية وهندسية تنسب إلى مصر في العصر المملوكي خلال القرن (٨٠٨ هـ / ١٤ م).
- ٨٣ كرسي عشاء من الخشب المطعم بالعظم والأبنوس في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يرجع تاريخه إلى العصر المملوكي في القرن (٨٠٨ هـ / ١٤ م).
- ٨٤ مشربية من خشب الخراط المملوكي في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تنسب إلى مصر فيما بين القرنين (٨٠٨-٩٠٩ هـ / ١٤-١٥ م).
- ٨٥ طبقان نجميان مطعمان بالعظم والعاج أحدهما بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة والآخر بمتحف المتروبوليتان بنيويورك ينسبان إلى مصر فيما بين القرنين (٧٠٨-١٤٠٣ هـ / ١٣-١٤ م).
- ٨٦ علبة من العاج المخرم في المتحف البريطاني بلندن يرجع تاريخها إلى العصر المملوكي في القرن (٨٠٨ هـ / ١٤ م).

- ٨٧ عمامة سمويل بن موسى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وهى أقدم قطعة نسيج إسلامية مؤرخة، من صناعة مصر سنة (٨٨هـ / ٧٠٧م).
- ٨٨ قطعة من الصوف فى متحف برلين تزينها زخارف محورة توضح استمرار التقاليد القبطية فى النسيج الإسلامى المبكر فى مصر فيما بين القرنين (٣-١هـ / ٩-٧م).
- ٨٩ قطعة من الصوف والكتان فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينها زخارف ذات تأثيرات قبطية (٣-٤هـ / ٩-١٠م).
- ٩٠ قطعة سجاد فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف تشبه الدانتلا عثر عليها فى أطلال القسطنطينية يغلب على الظن أنها ترجع إلى العصر الفاطمى (٥-٦هـ / ١١-١٣م).
- ٩١ قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة توضح استمرار الطراز العباسى فى النسيج المصرى خلال القرنين (٤-٥هـ / ١٠-١١م).
- ٩٢ قطعة من الكتان الفاطمى ذات زخارف منسوجة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخها إلى القرن (٥هـ / ١١م).
- ٩٣ قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تنسب إلى مصر فى القرن (٥هـ / ١١م).
- ٩٤ قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف حريرية وجلدية مطروقة بالذهب، يغلب على الظن أنها تنسب إلى الخليفة المستنصر بالله فى القرن (٥هـ / ١١م).
- ٩٥ قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة توضح بداية الاتجاه نحو إحلال الكتابة النسخية محل الكتابة الكوفية فى القرن (٦هـ / ١٢م).
- ٩٦ قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينها زخارف ملونة مطبوعة، يرجع تاريخها إلى القرن (٦هـ / ١٣م).
- ٩٧ قطعة من الحرير المملوكى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف منسوجة تشبه التحف المعدنية المعاصرة لها، يرجع تاريخها إلى نهاية القرن (٧هـ / ١٣م).

- ٩٨ قطعة من الحرير المملوكى فى متحف السيدة العذراء بمدينة دانزج تزينها زخارف مطرزة، يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين (٨٧٠هـ / ١٣-١٤م).
- ٩٩ قطعة من النسيج المملوكى فى متحف الفن الإسلامى تزينها زخارف مطبوعة يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين (٩٨٠هـ / ١٤-١٥م).
- ١٠٠ قطعة من الحرير المملوكى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف إسلامية محورة ذات تأثيرات ساسانية يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين (٩٨٠هـ / ١٤-١٥م).
- ١٠١ قطعة من نسيج المخمل أو القטיפى التركى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف ذات تأثيرات إيطالية يرجع تاريخها إلى القرن (١٠هـ / ١٦م).
- ١٠٢ قفطان من النسيج الموشى فى متحف طويقا بوسراى باستانبول باسم السلطان محمد الفاتح يرجع تاريخه إلى القرن (٩هـ / ١٥م).
- ١٠٣ قطعة من النسيج العثمانى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف مطرزة بفرزة الرفى، يرجع تاريخها إلى القرن (١١هـ / ١٧م).
- ١٠٤ قطعة من سجادة مصرية مما كان يعرف خطأ باسم سجاجيد دمشق فى متحف برلين وهى من صناعة مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (١٠هـ / ١٦م).
- ١٠٥ قطعة من سجادة مصرية فى متحف المتروبوليتان بنيويورك مما كان يعرف خطأ باسم سجاجيد دمشق، وهى من صناعة مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (١٠هـ / ١٦م).
- ١٠٦ بقايا زخارف جصية قديمة فى جامع عمرو بن العاص بالفسطاط يرجع تاريخها إلى القرن (٣هـ / ٩م).
- ١٠٧ كتابات كوفية بمقياس النيل بجزيرة الروضة يرجع تاريخها إلى سنة (٢٤٧هـ / ٨٦١م).
- ١٠٨ زخارف جصية فى أحد شبابيك جامع ابن طولون القديمة يرجع تاريخها إلى ما بين سنتى (٢٦٣-٢٦٥هـ / ٨٧٦-٨٧٨م). يرجع تاريخها إلى الفترة فيما بين سنتى (٣٨٠-٤٠٣هـ / ٩٩٠-١٠١٢م).

- ١٠٩ بقايا مشهد آل طباطبا الذى يرجع تاريخه إلى العصر الإخشيدى سنة (٣٣٤هـ / ٩٤٥م).
- ١١٠ منحوتات حجرية فى واجهة الجامع الأقمر يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى سنة (٥١٩هـ / ١١٢٥م).
- ١١١ صنج معشقة فى عتب باب النصر يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى سنة (٤٨٠هـ / ١٠٨٧م).
- ١١٢ طاقة محراب مجوف بمشهد السيدة رقية يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى سنة (٥٢٧هـ / ١١٢٣م).
- ١١٣ مقرنص فى محراب مشهد يحيى الشيبه يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى سنة (٥٤٥هـ / ١١٥٠م) تقريبا.
- ١١٤ مثذنة على هيئة المبخرة فى جامع الحاكم يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى فيما بين سنتى (٣٨٠-٤٠٣هـ / ٩٩٠-١٠١٣م).
- ١١٥ زخارف توريق فى الكتابات الكوفية بجامع الحاكم.
- ١١٦ كتابات كوفية مزهرة فى محراب مسجد الجيوشى يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى سنة (٤٧٨هـ / ١٠٨٥م).
- ١١٧ شرفات ذات أشكال ورقية وهرمية مستنة فى جامع الحاكم يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى فيما بين سنتى (٣٨٠-٤٠٣هـ / ٩٩٠-١٠١٣م).
- ١١٨ زخارف حجرية أيوية فى قبة الصالح نجم الدين. (٦٤١-٦٤٧هـ / ١٢٤٣-١٢٤٩م)
- ١١٩ مثذنة شبة أيوية على هيئة المبخرة فى زاوية الهنود. (٦٤٨هـ / ١٢٥٠م)
- ١٢٠ صنج معشقة أيوية فى قبة الصالح نجم الدين.
- ١٢١ زخارف جصية أيوية فى قبة الخلفاء العباسيين. (٦٤٠هـ / ١٢٤٢م)
- ١٢٢ محراب أيوى مجوف فى قبة الصالح نجم الدين.
- ١٢٣ كتابات كوفية أيوية فى تابوت المشهد الحسينى. (٥٤٩-٦٣٤هـ / ١١٥٤-١٢٣٦م).
- ١٢٤ واجهة حجرية مشهرة فى مسجد المحمودية بميدان القلعة. (٧٩٧هـ / ١٣٩٤م).

- ١٢٥ دخلات رأسية مملوكية فى واجهة خانقاه سلار وسنجر الجاولى. (٧٠٣هـ/ ١٣٠٣م).
- ١٢٦ مدخل تذكارى مملوكى فى المدرسة الأقبغاوية بالجامع الأزهر. (٧٤٠هـ/ ١٣٣٩م).
- ١٢٧ مثذنة مملوكية ذات رأس واحدة فى مدرسة القاضى أبى بكر مزهر. (٨٨٤هـ/ ١٤٧٩-١٤٨٠م).
- ١٢٨ مثذنة مملوكية ذات رؤوس متعددة فى مدرسة السلطان الغورى. (٩٠٩هـ/ ١٥٠٣م).
- ١٢٩ قبتان مملوكيتان تزينهما تضييعات رأسية فى خانقاه سلار وسنجر الجاولى.
- ١٣٠ صنج مملوكية معشقة ذات أشكال مختلفة.
- ١٣١ مقرنصات حجرية مملوكية فى وكالة قايتباى بالأزهر. (٨٨٣هـ/ ١٤٧٨م).
- ١٣٢ شرفات مملوكية ورقية الطراز فى واجهة رباط زوجة السلطان إينال. (٨٦٠هـ/ ١٤٥٥م).
- ١٣٣ أعمدة حجرية مندمجة مزخرفة وغير مزخرفة.
- ١٣٤ عقد عاتق أو عقد تخفيف مملوكى فى وكالة قايتباى بالأزهر.
- ١٣٥ سقف مملوكى من النوع المعروف بالمربوعات فى مسجد قايتباى بالصحراء. (٨٧٧-٨٧٩هـ/ ١٤٧٢-١٤٧٤م).
- ١٣٦ محراب مجوف مملوكى الطراز مغطى بالرخام والصدف فى مسجد البردينى. (١٠٢٥هـ/ ١٦١٦م).
- ١٣٧ منبر خشبى مملوكى فى مسجد السلطان قايتباى بالصحراء.
- ١٣٨ منبر حجرى مملوكى من عمل السلطان قايتباى فى خانقاه فرج بن برقوق. (٨٨٨هـ/ ١٤٨٣م).
- ١٣٩ دكة مبلغ رخامية مملوكية فى جامع السلطان المؤيد. (٨١٨-٨٢٣هـ/ ١٤١٥-١٤٢٠م).
- ١٤٠ كرسى مصحف خشبى فى جامع ابن طولون. (٢٦٣-٢٦٥هـ/ ٨٧٦-٨٧٨م).
- ١٤١ حاجز من خشب الخرط المملوكى فى سبيل الأمير شيخو. (٧٥٥هـ/ ١٣٥٤م).

- ١٤٢ أرضية مملوكية من الرخام الخردة فى قبة الغورى. (٩٠٩-٩١٠هـ / ١٥٠٣-١٥٠٤م).
- ١٤٣ زخارف مُنَزَّلَة بالمعجون الأسود والأحمر الطوبى فى مدرسة ابن مزهر.
- ١٤٤ مسجد سليمان باشا الخادم (سارية الجبل بالقلعة) ويظهر فى عمارته العثمانية أسلوب التغطية بالقباب بدلا من السقوف الخشبية المسطحة. (٩٣٥هـ / ١٥٢٨م).
- ١٤٥ زخارف جدارية جصية ملونة ذات طراز عثمانى فى مسجد سليمان باشا الخادم.
- ١٤٦ واجهة منزل جمال الدين الذهبى بالغورية الذى يعد واحدا من أهم المنازل العثمانية فى مصر. (١٠٤٧هـ / ١٦٣٧م).
- ١٤٧ سبيل وكتاب الأمير عبدالرحمن كستخدا بالنحاسين الذى يعد واحدا من أهم الأسبلة العثمانية فى مصر. (١١٥٧هـ / ١٧٤٤م).
- ١٤٨ منذنة عثمانية الطراز ذات قمة مخروطية بمسجد ذو الفقار بك. (١٠٩٠هـ / ١٦٧٩م).
- ١٤٩ قبة عثمانية الطراز فوق تربة الأمير سليمان بالقرافة الشرقية. (٩٥١هـ / ١٥٤٤م).
- ١٥٠ محراب مرخم فى جامع محمد على باشا الكبير بالقلعة. (١٢٤٦-١٢٦٩هـ / ١٨٣٠-١٨٥٢م).
- ١٥١ قطاع فى مسجد الرفاعى بميدان القلعة تظهر فيه فنون العمارة المصرية فى عصر محمد على. (١٢٨٦-١٣٢٨هـ / ١٨٦٩-١٩١٠م).